

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中 主编

造假：艺术与伪造的权术

〔英〕伊恩·海伍德 著
殷凌云 毕夏 译 郑涛 校

商务印书馆
创于1897 The Commercial Press

何香凝美术馆·艺术史

本书堪称关于艺术造假的一部里程碑式的著作。艺术界和文学界历经几个世纪的风风雨雨，同时也经历了瞒天过海、层出不穷的伪作与赝品的横行。本书细致地描绘了不同历史时期的艺术赝品与文学伪著，分析伪造的动机，追溯伪造的历史，阐述伪造的政治，展现大众对伪造的态度，深入探讨伪作对于艺术家与艺术品的意义所在。

本书简约精炼，论证翔实可靠，从文学、艺术、历史等角度向读者展现了关于造假的光怪陆离的世界。伦敦罗汉普顿大学教授伊恩·海伍德在艺术赝品与文学伪著等方面的研究颇有建树，本书既是对伪造真相的探寻，同时，对当代艺术界的造假与赝品鉴别活动也具有前车之鉴和防微杜渐的重要意义。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术　艺术史
ISBN 978-7-100-13255-8



定价：58.00元



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中 主编

造假：艺术与伪造的权术

〔英〕伊恩·海伍德 著

殷凌云 毕 夏 译

郑 涛 校

商務印書館 The Commercial Press

2017年·北京

图书在版编目（CIP）数据

造假：艺术与伪造的权术 / (英) 伊恩·海伍德著；殷凌云，毕夏译. —北京：商务印书馆，2017
（何香凝美术馆·艺术史名著译丛）
ISBN 978 - 7 - 100 - 13255 - 8

Ⅰ. ①造…　Ⅱ. ①伊…　②殷…　③毕…　Ⅲ. ①伪作—研究　Ⅳ. ①J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第064703号

造假：艺术与伪造的权术

〔英〕伊恩·海伍德　著
殷凌云　毕　夏　译　郑　涛　校

商　务　印　书　馆　出　版
（北京王府井大街36号　邮政编码 100710）
商　务　印　书　馆　发　行
山东临沂新华印刷物流
集团有限责任公司印刷
ISBN 978 - 7 - 100 - 13255 - 8

2017年6月第1版　　开本 670×970　1/16
2017年6月第1次印刷　　印张 15¾

定价：58.00元

Ian Haywood

Faking It: Art and the Politics of Forgery

St. Martin's Press（1987）

本书根据圣马丁出版社1987年版译出。

总　序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为 *appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

> 一书逡译几番来，岁晚无聊卷又开。
> 风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

> Was in der Zeiten Bildersaal
> Jemals ist trefflich gewesen
> Das wird immer einer einmal
> Wieder auffrischen und lesen.
> （*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420）

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。(《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔[Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character [德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

目　录

导　论

究竟何谓艺术赝品或文学伪著？对这一问题我们无法得出明晰的答案。这本极具洞察力的透古通今之作提供了一种至关重要的方法，让我们可以重新审视如何评估一件艺术品这一关键问题。这本著作还提出了一些关于艺术原创性以及艺术价值的关键问题。

新技术和新评判方法影响极大；此外，层出不穷的赝品在市场上也供不应求，这种情形对艺术家的权威提出了前所未有的质疑。

这种看待赝品的新态度兼具进取性和调研性，它引导我们质疑评估艺术品价值、地位及其在社会中作用的全部基础。许多画廊展出的古代大师作品也都曾被认定为赝品。也有像《霍华德·休斯传》[*The Howard Hughes Biography*]这样的文学伪著；市场上也有一些买家对托马斯·詹姆斯·怀斯[Thomas James Wise]的拉斯金[Ruskin]伪著和勃朗宁[Browning]伪著梦寐以求，他们愿意为此付出与原作一样高昂的价钱。

伊恩·海伍德探讨了一些关键性问题，譬如对个别作者及其遗物的**狂热崇拜**，以及对首版书的狂热崇拜。他考察了艺术的审美评价和财务评估，并提出了一系列审美问题，引发人们展开关于模仿与独创的辩论。

《造假：艺术与伪造的权术》提出了一个基本问题：赝品仅仅是一件复制品，还是它也体现了一个制作流程的重要网络，而这一网络挑战了艺术品原创性的浪漫化观点？这本著作提供了对艺术整体观以及对艺术在我们文化中的地位的一种新评价。它可能不够与时俱进，因为我们生活在这样一个独特的时代，在这一时代艺术就是金钱，艺术就是投资，美学问题通过金钱加以诠释。

《造假：艺术与伪造的权术》检验了伪造的权术之争，追踪了伪造的历史，同时既关注著名的艺术赝品，也关注了更容易被忽视的文学伪著。它挑战了人们对欺诈之事的共识，并揭示了赝品是颠覆性人造物品这一理念，同时也提出了一个挑战，它将迫使人们重新审视业已设立的机构、业已确认的价值观和技术。艺术世界充满悖论、不确定性以及新的挑战。这本著述本身或许就是一座里程碑，或许从它自己的角度而言，它本身也会受到质疑。

第一章

伪造的概念

1983年年中，在欧洲发现了一部希特勒日记［Hitler Diaries］，据称它是所谓的真迹，[1]欧洲公众对这一发现所引发的争议感到既扑朔迷离又眷眷痴迷。一时之间，关于日记真实性的轰动性新闻报道占据了各大媒体头版，持续时间长达数个星期。这一故事开始于4月下旬，德国《明星》［*Stern*］杂志宣布了一项耸人听闻的计划，即他们将连载纳粹独裁者存世的60卷鸿篇日记的摘要。世人对存在这样的文献闻所未闻。但是它们的真实性得到英国历史学家兼《泰晤士报》［*The Times*］主编戴克勋爵［Lord Dacre］（以前叫休·特雷弗-罗珀［Hugh Trevor-Roper］）的认证。《泰晤士报》的老板鲁珀特·默多克［Rupert Murdoch］花费了400 000美元从《明星》杂志手中购买了在英国及英联邦国家连载日记的版权。《明星》杂志开始出版日记摘要，《星期日泰晤士报》［*Sunday Times*］则选登了日记的一些零星片段，以此钓取读者的胃口。然而，在接下来的几周内，西德警察在审讯一位纳粹文物经销商时，揭露了这部日记属于伪造品，出版界因此声誉尽毁，陷入一团乱麻般的困境之中。 1

1　参见哈里斯［Harris］，1986年，可见幕后活动的更多详细情节。

这件事已然成为惨败之举。讽刺作家奥勃伦·沃［Auberon Waugh］称之为“自提图斯·奥茨［Titus Oates[1]，图1］以来蒙骗英国公众的最荒诞的故事”［图2］，(《观察家》［*The Spectator*］，4月30日，第6页)，《卫报》［*Guardian*］做出的回应是“世上最大胆妄为的诡计”(5月8日)。仅仅经过第一次的科学检验，这份日记的真实性就已经不堪一击了。许多人认为，在发行任何出版物之前，这种分析就应该提前进行。人们抨击出版社，指责出版社既唯利是图又缺乏诚信。《泰晤士报》则被冠以愚昧无知、投机取巧之污名。

2 最近发生的这一起伪造案例各个细节都值得我们追根问底，因为它们引出了这本书将涉及的许多问题。这一希特勒日记赝品所造成的后果，远不止《明星》杂志向促成这笔交易的记者支付的200万英镑，也不止对戴克勋爵的愚弄(《私家侦探》［*Private Eye*］称他为“傻子休”[2])，它波及的范围更为广泛。伪造者唯利是图的动机、倒霉专家的败北，这些往往被认为是伪造独一无二的重要特征。其实，所谓的希特勒日记暴露的有关某些文化实践的可接受性问题，才更为重大。对诸如此类的程序和标准及其可质疑性的揭露是本书所探讨的关键主题。赝品是颠覆性的人造物品。

在愚人节过后仅一周，戴克勋爵审查了收藏于苏黎世银行金库中的一些希特勒日记，所耗时间仅仅几个小时。他是第一位被允许验视这批珍贵文物的历史学家。选中他，显然是因为两点：一是他的学术资质(他曾经撰写了《希特勒的最后时光》［*The Last Days of Hitler*］)，二是他

1 提图斯·奥茨［Titus Oates，1649—1705］：1678年奥茨宣告他发现了一个企图谋杀查尔斯二世［Charles II］的天主教阴谋：查尔斯的罗马天主教兄弟詹姆斯会取代他，并将屠杀数以千计的宝座新教徒。这一公告使天主教比以往任何时候都更不受欢迎，80人被捕，被指控参与这一阴谋。数人被处决，包括阿马大主教奥利弗·宾吉［Oliver Plunkett］。后来发现这是谎言。因称约克公爵詹姆斯为叛徒，奥茨1683年被监禁并罚款10 000英镑。1685年5月奥茨被发现犯有伪证罪，他因此受到嘲笑、鞭打并终身监禁。1688年12月，奥茨又因光荣革命获释。——译注

2 《私家侦探》巧妙地用他的名字［Hugh Trevor-Roper］的谐音取笑他：“Hugh Very-Ropey”。——译注

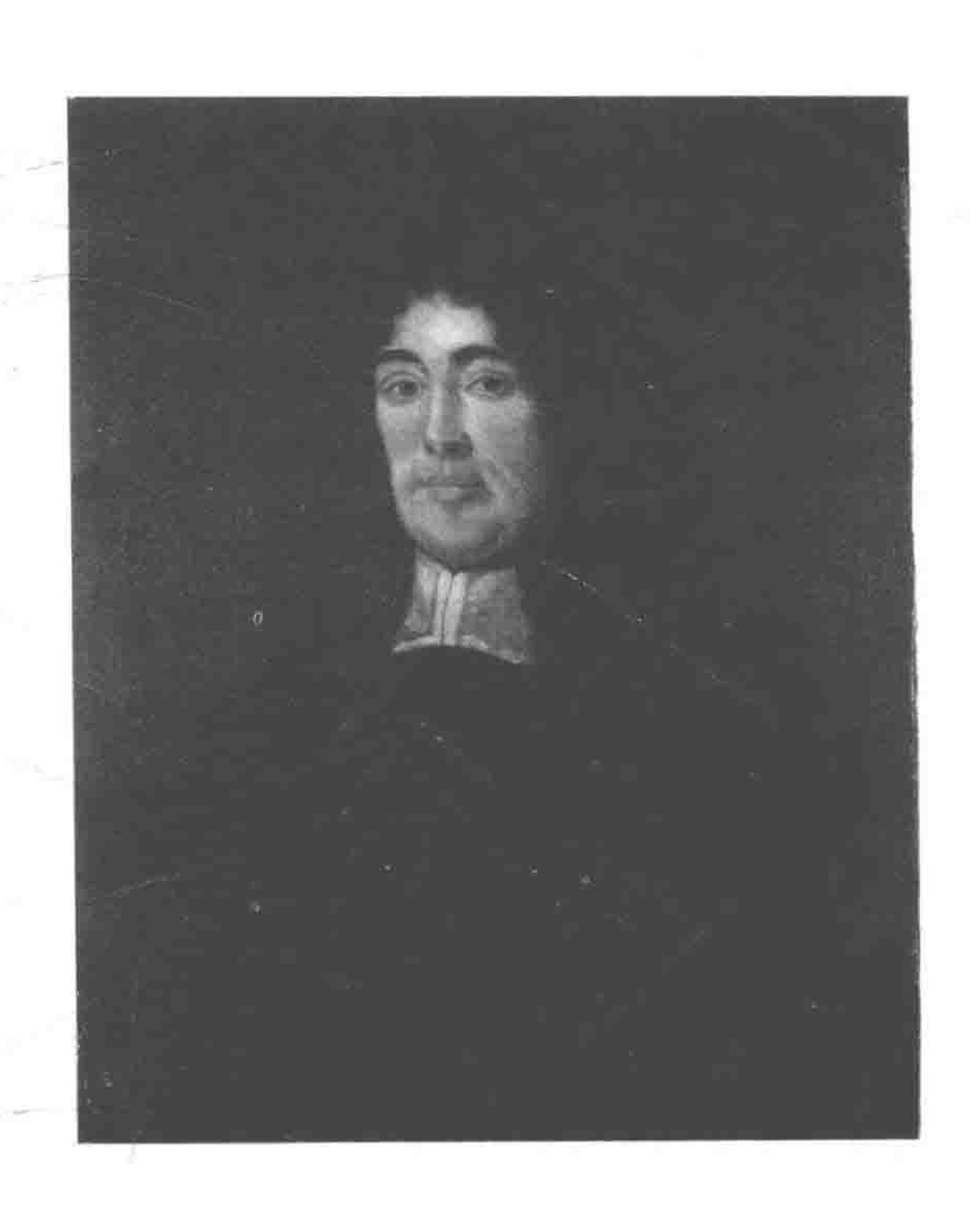


图1 《提图斯·奥茨像》[*Titus Oates*]，佚名



图2 弗朗西斯·巴洛（Francis Barlow）：
《提图斯·奥茨向国王告密》
（*Oates Reveals the Plot to the King*）

是《泰晤士报》的独立董事。戴克进行了简短的检查之后，从地下小金库中走出来，宣布日记是真迹。他既没能辨别笔迹，也没能多研究几页日记。但是，这一数量庞大的发现令他感到震撼，他认可了这些二手日记的出处。然而，到4月23日《泰晤士报》刊登这一发现时，戴克勋爵改变了自己的看法。就在希特勒死亡之前，有人从一架坠毁的党卫军飞机中抢救出这些日记，在缺乏具体来源的情形之下，这样一个故事已经越来越站不住脚，难以自圆其说。至于日记被人遗忘在干草棚的箱子里的这一说法，则是发现遗失手稿时的惯用伎俩，有关这些手段的典型例子将见于本书中。到4月26日，戴克勋爵釜底抽薪，撤回原判。他要求对日记文献进行更加全面的检查，同时为它们提供“临时性”的真伪鉴定（《卫报》，4月26日）。这种情形颇值得玩味。戴克勋爵的**权威**——他作为一位“权威人士”或专家的形象——曾经是给予希特勒日记这种程度的**权威认证**的主要因素。由于日记本身缺乏真实性，仅能由出版界来给予其权威性。

文献权威的性质是思考伪造时不可避免的一个问题。最突出的是文
3 献从来就不是孤立存在的这一不争的事实。它是文化进程的组成部分。我们对它的反应受制于内外两种因素的混合。希特勒日记的命运则几乎完全取决于外部因素。

在戴克勋爵对文献的可信度做出降级的判定之前，一大批权威人士挺身而出反对他。许多人士卷入了论战轴心，包括《希特勒：暴政研究》[*Hitler, A study in Tyranny*] 的作者布洛克勋爵 [Lord Bullock]、德国著名历史学家埃伯哈德·杰克尔教授 [Eberhard Jaeckel]、著名极端右翼历史学家大卫·欧文 [David Irving]（他后来改变了主意，为日记的真实性争辩）、《奥斯威辛和同盟国》[*Auschwitz and the Allies*] 的作者马丁·吉尔伯特 [Martin Gilbert]、纳粹战争罪行调查员西蒙·维森塔尔 [Simon Wiesenthal]、英国军事情报六处的前任主任乔治·杨 [George

Young］。专家和权威人士中的大腕汇聚一堂，这样的空前盛况将成为这项研究中的一种熟悉景象。当然，任何有关希特勒的东西，都注定成为令人情绪波动的感性问题。然而，这场争论所揭示的不仅是情绪的强劲力量，还有文化机构中进行的暗箱运作。

戴克勋爵承认，伪造的历史文物"在灰色市场泛滥，价格高昂"（《卫报》，4月26日）。赝品本身就构成了一个"灰色"区域，它们习惯于揭露令人怀疑的惯用做法。史料编纂法的详细审查"为了攫取独家新闻，在某种程度上被牺牲了"，这是令戴克感到遗憾的。正如《星期日泰晤士报》（5月1日）所指出的，这一情形体现了"新闻需求和历史研究需求之间的冲突"。戴克勋爵的"令人震撼的倒戈行为"方便了德国联邦档案局对日记进行分析。纸张、胶水和装订材料都来自战后，整部日记被迅速宣告为"明目张胆的、怪诞肤浅的赝品"（《观察者》［*The Observer*］，5月8日）。显然，如果日记得不到适当的保护，这一谎言就不可能长期维持。出版界的共谋受到大肆抨击，尤其被他们自己行业内急于自我洗白的从业者抨击。奥勃伦·沃援引1967年墨索里尼的伪造日记作为较早的例子，以此证实《星期日泰晤士报》惯于在它的头版刊登完全伪造的"独家新闻"（《观察家》，4月30日，第6页）。在同一期杂志上，蒂莫西·加顿·阿什［Timothy Garton Ash］就日记发出了质疑，他的语气较为温和，不过分悍然："用来发现和展现它的新闻报道方法是合法的、合理的或可取的吗？"（第7页）

这些都是颇为激进的问题，《卫报》在5月9日的社论中回答了其中一些问题。《星期日泰晤士报》受到抨击，有人指责他们让戴克勋爵做了替罪羊，而且"把所有的牛粪泼在剑桥彼得豪斯学院［Peterhouse］的 4
垫子上"。戴克勋爵至少有足够的勇气接受他"在强光灯聚焦下"所受到的"可怕打击"，而弗利特街［Fleet Street］[1]却藏匿在它腐朽的木屋下

1　弗利特街［Fleet Street］：是伦敦市的中心街道，为几家大报馆所在地，旧译舰队街。——译注

不敢现身：

> 这里确实有一个教训，这一教训并不是《星期日泰晤士报》所试图描画的假惺惺的教训。所谓的希特勒日记与勉强称为“调查报告”的东西毫无关系。它们是对支票簿新闻的另一披露，牵扯了一个大型的跨国报业集团链，默多克先生［Mr. Murdoch］的新闻国际集团，为了所谓的现成独家报道权，支付《明星》杂志巨额现金。这种操作模式隐含的一个首要缺陷……就是投资的庞大规模和言之凿凿的承诺随即导致了正常评判体系的停摆。在这一买断的故事中存在如此巨大的既得利益，因而真正严肃的新闻业的正常制衡手段完全被抛弃了。希特勒日记如大杂烩般缺乏严谨性，而新闻业甚至也没有采取任何具有防御作用的严谨手段：这只是一幕娱乐界的拼字游戏，当这种（德国式和澳大利亚式）荷兰式拍卖的无聊娱乐杂耍和一派胡言乱语已然成为过眼云烟时，人们很可能从中吸取一些具有普遍性的教训。

因此，人们对希特勒日记门事件的反责，至少削弱了两个制度，即使它们不是核心制度也至少是重要制度：学者的象牙塔和（位于天平另一端的）资本主义新闻界的街头小贩式战术。故事并没有就此画上句号。如果我们抛开外部阴谋，转而研究刊印在《星期日泰晤士报》上的些许日记摘录，我们就可以再次看到伪造的巨大潜力。《明星》杂志相信（或声称），这些日记会迫使人们改写纳粹时期的许多历史（《观察家》，4月30日，第8页）。日记摘录中的历史性内容已然具备挑衅性。例如，其中有一则称希特勒容许英国远征军在敦刻尔克［Dunkirk］逃跑。这一说法立刻引起责难，有人说这是企图粉饰希特勒，抬高他的名誉，甚至有人说这是企图在北约［NATO］播撒分歧的种子。这刺痛且激怒

了身居法国内政部部长高位的加斯东·德费尔［Gaston Defferre］，他不得不加入公众的辩论之中。

> 在这种远非健康的情况之下，这些“记忆”已经引发了极大的喧哗。它的目的是激发法德两国人民的兴趣，以便创造希特勒的伟人神话。塑造出征服者希特勒在战争转折点之前的形象。
>
> （《观察者》，5月8日）

也有人大声疾呼，当心存在一种危险，会把希特勒表现得太正常、太人 5
性化。在一则日记中，他可能谈到了埃娃·布劳恩［Eva Braun］：她是一位年轻女子，如果她继续向我施加压力，让我容许她花更多的时间陪伴在我身旁，并且在某一天组建家庭，那么我将不得不把自己与她分开（《星期日泰晤士报》，5月1日）。当我们看到下一章提及的18世纪的伪造品时，社会历史的重要性貌似陈词滥调，却将再次成为讨论的焦点。

围绕希特勒日记所展开的争论给学术带来了一个终极侮辱，即其中大部分材料是从一本关于希特勒的标准参考书中抄袭的：档案管理员马克思·多莫斯［Max Domus］的《1932—1945年演说和言论》［*Reden und Proklamationen 1932—45*］[1]。那些并非抄袭的琐碎材料，大概是新发现的揭露性材料，这是伪造品与历史小说共享的一种伪造术。它给人这样一种感觉：任何伪造品都是一种虚构物种。虽然这一部著作主要涉及艺术伪造品，但是布洛克勋爵的言论却值得人们仔细思量。他警告说，即使人们查明这部日记是真实的，也不能相信它，“我们面对的是一位宣传

1　此书于1962—1963年以两卷册形式在德国出版，名为*Hitler: Reden und Proklamationen 1932—1945*，其英文版名为*Hitler: Speeches and Proclamations 1932—1945, The Chronicle of a Dictatorship*［《希特勒：1932—1945年演说和言论，独裁编年史》］，全书3 400页，呈现了希特勒在1932至1945年间的日常活动以及重要的演说文稿。——译注

大师、一个通天大骗子”（《观察者》，4月24日）。真实性并不意味着事实真相。希特勒是典型的不可信赖的叙述者、虚构家。假如希特勒日记是真迹，它们会是“真实的谎言”而不是“虚构的谎言”。真实的事物和虚假的事物之间的分界线，可接受的事物和不可接受的事物之间的分界线，往往比人们可能认为的更加模糊。这些要点将会与下一章尤其相关，在下一章节中，我们会回顾早期小说这一文学作品类别，根据最新的研究，它具备了现实地呈现经验的能力，它还会把回忆录、信件，甚至日记等虚构材料当作真正的文献资料。

我已经借助希特勒日记介绍了本书将要讨论的一些关键问题。我假设人人都熟悉“伪造”现象。这样做在很大程度上是为了方便。在导言的其余部分，我想要探讨伪造的概念，尤其是艺术伪造的概念，并思考它的标准定义和分类的充分性。这一透析还将勾勒出现代世界艺术品伪造的史前史，而且以此为目前的假设提供宝贵的背景参照。知识产权由发明者个人拥有，艺术作为知识产权的概念产生于欧洲文艺复兴之后。
6 赝品向这种观念发起了挑战。因而，回溯到中世纪时代是获益良多的，因为那时艺术家的思想迥异于现在。

查寻它的意义史，是研究伪造的概念史最好的方式。《牛津英语词典》[*Oxford English Dictionary*] 中伪造的定义如下：

> 1.锻造金属的行为或工艺
>
> 1b. 一件伪造品（罕用）
>
> 2.发明、设计；虚构的发明、小说
>
> 现在只有**诗人**使用，过去更具贬义：（过时）欺骗、说谎；一种欺诈手段、一种欺骗
>
> 3.出于欺诈目的的仿制物品；另外，**尤其**是伪造、假冒或文件

伪造

3b. 被伪造的事实（罕用）

3c. 伪造的、假冒的或捏造的事物；虚假产物

第三种是业已得到通用的一个定义。但是，较早的含义也得到了揭示。从源头上讲，这一词语具有这一字面含义：铁匠铺中的锻造产品——一种富有意义的创造行为。然后，大约于文艺复兴时期在英格兰（最早的引用是在1574年），这一概念被抽象化，从具象世界转用到思想的创造性官能。智性开始主宰自然世界。这样的力量可以运用得既积极又消极。因此，伪造的概念被道德化，变身为可允许的“虚构”和应该受到谴责的“欺诈手段”之间敞开的一道缝隙。

然后，把这一词汇放回具象世界，这时它最有趣的转型发生了。它不再用于任何虚构物——任何知识产权，它仅具备不道德的消极意义。所以，它一度是服务社会的宝贵创造行为，却摇身变为伪劣的“虚假产物”。唯余“虚构”去承载艺术虚构的任何积极方面。不过，即使虚构和伪造并不总是选择互相承认，它们依然是同根生。伪造仍然是一种创造：对它的谴责是一个关乎阐释和法律的问题。只有当伪造被认定有可能“损害他人权利”时，伪造才构成一种威胁，正如伪造文献所期望的那样。从艺术的角度而言，唯有在艺术被看作个性化的原创物时，这种权利才会受到“损害”。

如果我们现在转而参照另一权威《不列颠百科全书》[*Encyclopaedia* 7
Britannica] 的第14版（1969年），我们就会发现伪造的正面含义和负面含义的单独条目。事实上，铁匠的工作列在“锻造”[Forging] 条目内。“伪造品”[Forgery] 则纯粹是指“伪著”或虚假文献，这一概念被彻底宣布为不合法。界定某物属于伪造品需要具备三种资格：伪造品必须具备一份真实文献的特征（这包括对原始文件的篡改，而不是整体复制）；

真实文件必须具备法律上的或商业上的重要性；其意图必须是诈骗。当我们转移到下一章继续讨论伪造的个别案例时，这些构成成分值得铭记在心。没有一个单一存在的元素足以独自构成一件伪造品。企图诈骗的声明尚不是伪造，除非它劫持权威作幌子：伪造一事必须是对已经盖棺定论的原始资料的一种拙劣模仿。

其中举了一个工人的例子加以说明，他或她只工作了30个小时，却在工时表上记下已经工作了40小时。这不是伪造，因为这位工人并没有假冒权威。在这一点上，与其说这张工时表是用于验证官僚机器一个运作齿轮的，不如说它是工人自己的附属物。假如工人已经侵入了这一较高层面，他或她可能是伪造者。另一方面，为了发生伪造之事，不需要实际上有人被诈骗或者被欺骗。总之，蓄意欺骗就足够了。然而，如果没有伪造者的供词，这种意图很难证明。伪造是难以把握的法律概念，伪造的艺术更是如此。文化法往往是不成文的法律。在诉讼中，比起法律，人们更重视假设以及它们的效用。《不列颠百科全书》指出了与伪造相关的艺术的模糊性：

> “写作”排除了图画、雕塑和古董；在别人完成的一幅画上签署“伦勃朗”［Rembrandt］之名，这不属于伪造行为。（然而，在某些情况下伪造的范围已然被法律法规扩大化，适用于按照普通法不被视为“写作”的其他事物。）
>
> （第9卷，第621页）

其实，伪造不再被归为一项违反普通法的罪行。《1981年伪造和假冒犯罪法》［*The 1981 Forgery and Counterfeiting Act*］确定伪造是一桩法定罪
8 行。但是，尽管该法案有一项条款涵盖了光盘、录音带和配乐造假，却没有提及艺术。艺术品伪造仍然没有明确的法律定义。其根源问题是艺

术品真实性的法律地位，或者换而言之：艺术的权威从何而来。

那么，《不列颠百科全书》中的“文学伪著”条目可能会为我们提供一些帮助。但是，我们立即意识到“文学”在这里变得非常宽泛，它指任何书面文献。它的定义仅仅是“以欺骗为意图创建或修改的一件作品”（第14卷，第104—105页）。而且对艺术来说，欺骗这一观念作用不大，除非它的定义被进一步明确。一直以来，艺术都最大程度地运用错觉。鸟因相信一幅写实绘画中的窗子是立体的而飞入画中，它就受骗了。没有人会出于此类原因称这幅画为伪造品。《不列颠百科全书》关注伪造的欺骗意图，借此回避了美学问题：伪造的精髓在于这一方面，而不在作品本身。这种做法的忽略之处是显而易见的，其所采用的简单方法将欺骗划分为四种类别：（1）“为颂扬或诋毁一些宗教、政党或种族而制作的作品”——伪经［The Apocrypha］、《君士坦丁赠礼》［*The Donation of Constantine*］[1]；（2）“作者以假名创作的作品，他（她）因自己名下的作品未获得承认而绝望，或者认为自己被不公正地忽视，并乐于听到拒绝承认他（她）的真正著作的评论家称赞他（她）化名创作的作品”——詹姆斯·麦克弗森［James Macpherson］、查特顿［Chatterton］、威廉·亨利·爱尔兰［William Henry Ireland］、查尔斯·朱利叶斯·伯特伦［Charles Julius Bertram］；（3）“出于获取金钱的动机的伪造品”——梅杰·拜伦［Major Byron］、托马斯·詹姆斯·怀斯［Thomas

1　现称为《君士坦丁赠礼》，这一伪诏古代通常称为《君士坦丁诏令》［*Constitutum Constantini*］。它最早发布在约847—852年出版的《伪伊西多尔教令集》［*Pseudo-Isidorian Decretals*］。11—15世纪，这份伪诏是教皇声称理应依法享有更多教俗权利的法宝。事实是756年法兰克国王矮子丕平为了感谢教皇斯蒂芬二世为其加冕，把夺自拜占庭帝国统辖的意大利中部40 000多平方公里的领土献给教皇，这是教皇国的真正开始。伪诏把历史提前了4个世纪。1440年，意大利人文主义者劳伦佐·瓦拉［Lorenzo Valla］写成了《君士坦丁伪赠礼考证》［*Discourse on the Forgery of the Alleged Donation of Constantine*］。它不仅为后世宗教改革、政教分离奠定了舆论基础，也开创了从内部语文现象辨析古代文献真伪的新方法。但是瓦拉没有首创《君士坦丁赠礼》辨伪，也没能奠定西方古文献学的理论基础。——译注

James Wises］；（4）“为了恶作剧而制作的伪造品”——乔治·撒玛纳札［George Psalmanazer］、威廉·洛德［William Lauder］。本书中将提到所有这些例子。这里需要注意的一点是，这些分类多么不尽如人意。

动机是复杂的现象，往往是无法还原的，而且几乎总是混杂莫辨。如果一位伪造者的动机迥异于上面提出的种种动机（例如需要成为与过去的大师相依相伴的人，或者需要提供科学理论或艺术理论的证据）[1]，那么他所创作的作品不会是一件伪造品。第（2）类包括所有那些肯定不是蓄意制作的假冒作品，第（3）类和第（4）类根本不是定义，因为它们使用了先入为主的伪造观念。很多艺术品曾经为金钱而创作。如果我
9 们面前只有作品，《不列颠百科全书》中所言的定义就不能够使我们辨识一件赝品。伪造品的内在状态或者审美状态的问题完全被回避了。在缺乏有关作家意图的外部信息的情况下，所有的作品都一般无二，赝品和真迹之间不存在区别。《不列颠百科全书》不希望我们得出这样的结论。造假已然削弱了**它**的权威。如果我们认真考虑伪造和文化权威之间的对抗，一如我们在希特勒日记这一事件中所看到的那样，情况通常都是如此。

另外，本书的研究方法将专注于作品本身以及文化看待作品的方式，而不会关注伪造者的生平。伪造者的陈述可能有所裨益，但是不会主导这一问题。外部信息是文化让艺术作品产生权威和意义的手段之一。起初我不会选择为伪造重新下定义。有待考察研究的案例都已经被贴上了标签，或者已经“受到了谴责”：这正是它们的部分趣味所在。评论家们和同时代人的真知灼见，比伪造者的自我供述更为重要，因为在这些真知灼见中我们看到正在发挥作用的文化诉讼。尽管艺术品伪造和非艺术品伪造往往具有相似性，而且它们之间的联系正是对艺术品伪

1　以信誉良好的现代心理学家西里尔·伯特［Cyril Burt］的案例为例。他伪造了结果来证明他有关智力遗传的理论。1976年，这一欺诈行为被曝光。见赫恩肖［Hearnshaw］著作，1979年。

造的谴责的根源，我还是尝试区分它们。

《牛津英国文学指南》[*The Oxford Companion to English Literature*]（1967年）把“伪造者和杜撰者、文学伪造者以及其他冒名顶替者”都统统划归于一种类别，包罗万象。这些例证涵盖从古典时代到本世纪的例子，还包括从未真刀实枪地生产过任何形式的作品的骗子。收录在册的一个突出实例是威廉·多德 [William Dodd]，1777年他因为伪造价值4 200英镑的支票而被处以死刑。艺术犯罪尚未被判处死刑。文化的法律和前提没有被写入法典。伪造品的价值之一是它对这种无形资产的制作流程进行揭露，让公众监督。揭示当时的流行观念比仅仅揭露一位像傻瓜一样的评论家这一问题更加重要，尤其是当这些观念被发现存在缺陷时。显然，为了给伪造下一个定义，我已经转而求助于“权威人士”，不过他们已经使自己的信誉受到威胁。这是咨询他们会带来的益处。一开始，他们采用的主要逻辑是循环论：伪造品是“假的”或者“虚假的”，因为我们已经知道它就是如此。艺术品伪造与非艺术品伪造之间 10
一直没有切实可行的有效分界。当时流行的观点是伪造品属于假冒伪劣的作品，是“诈骗性的模仿”或者意义重大的手工艺品的万恶翻版。伪造品“假冒”权威：它们窃取或者模仿权威。这一类比再次推及假币。我们将会看到，艺术作品的复制品所处的真实地位实际上是令人棘手的问题。著名的复制品得不到那些已经给予原作的赞誉，即使它们两者一般无二，除非复制品出自声望高于原画家的大师之手。所有的艺术都是模仿性的，但是模仿和剽窃之间有一条界线。

独创性的概念将是本书的中心论题，因为它是容许艺术盗窃理念存活的主要概念。然而，大多数赝品不是复制品，到目前为止所引用的大多数例子都是“有创意的”赝品：由著名艺术家或者富于想象力的创作者所创造的“新”作品。这些矛盾的“原创性”伪造品最饶有趣味也最具颠覆性。它们建立权威的方式不是一种关于偷盗或者盗窃的简单情

形。对原作施以异端式狂热膜拜所引发的后果是极端彻底的。

原创艺术品的概念演变于文艺复兴时期的现代欧洲。在这一时期之前，我们必须追溯到发达的古典时期文化，由此去追寻被公认为伪造行为的艺术实践。

安德鲁·朗［Andrew Lang］曾经指出："如果我们相信希腊文学传统，写作行为一旦被用于文学目的，那么文学伪造就成了寻常之举。"（法瑞尔，第13—14页）他以达瑞斯·佛里癸俄斯［Dares Phrygius］的《特洛伊战争史》［*History of the Trojan War*］为例。据说它由一位见证人撰写，但是依照朗的观点，"这是依照惯例自称发现了一部古老手稿的历史小说家的作品"（第14—15页）。此处的"惯例"是十分重要的措辞，因为我们根本无法确定在希腊文化中一位历史小说家改编了事实这一想法到底有什么意义。正如希特勒日记所表明的那样，埋藏的手稿仍然具有吸引力，但是它的惯用手段的状态与18世纪存在的关联已经超出了与古典文明之间的关系。古代史学声名狼藉，恶名远扬。长久以来，希罗多德［Herodotus］一直饱受责难：他是古代史写作中缺乏严谨性的代表人物。但是，我们同样无法确定，是否有必要反对类似于替历史人
11 物发言的这种惯例。我们可以肯定，一旦罗马人开始收集艺术作品，艺术就被资本化和商业化了，赝品就开始流入市场，即使关于这一情况的同时代观点资料匮乏。L. D. 雷诺兹［L. D. Reynolds］和N. G. 威尔逊［N. G. Wilson］提及公元2世纪罗马的古籍图书贸易时说："我们不禁认为，这一时期古籍的珍贵性已经被商业诡计或者收藏家的热情夸大了，而且似乎毫无疑问，一些装饰华丽造作的古籍是价格昂贵、令人震惊的假货。"（雷诺兹和威尔逊，第28页）

伪造的文件、印章和工艺品、官方故弄玄虚的歪曲，有可能一直都是国家和民族权力争斗的因素，今后仍将一如以往。当我们回顾过去2 000年间的欧洲历史时，会发现它一直受教会主宰。如果我们必须回溯

去解读古代伪造品，那么正是因为早期的教会，伪造才变成一种更加自觉而且关系更为重大的问题。

《君士坦丁赠礼》很可能是最著名的基督教伪著。这部篇幅宏伟的伪著成书于公元9世纪，是庞大的《伪伊西多尔教令集》[“False Decretals” of Isidore]的一部分，这是一部帝王语录和著作选集[1]。君士坦丁借希尔怀斯特[Sylvester]之口告知他的皈依，告知他将西罗马帝国赏赐给罗马教会[Roman Church]之事。成百上千年来，《君士坦丁赠礼》有效地保护了欧洲教会的世俗权力。在新教[Protestantism]创立之前，其真实性一直牢不可破，从未受到任何挑战。J. A. 法瑞尔[J. A. Farrer]对《君士坦丁赠礼》做出了这样的评论，“人们被剥夺了好奇的权利，人们想知道对于人类命运更为持久有效的是否是谎言而不是真相”（法瑞尔，第143页）。教会作为黑暗时代的主要知识传播者，因为它的行事惯例，人们对它的评价一直是毁誉参半。在古代遗著中擅自插编自己思想的拼凑性作品和干预性作品：这些指控曾经针对那些与世隔绝的修道士，现已成为一般性的标准。据报道，耶稣会士阿杜恩[Hardouin]曾经言及，“我们的大多数书籍都是修道士的伪著”（法瑞尔，第4—5页）。中世纪编年史或年鉴一如希罗多德的虚构作品，都为学者所憎恨。（为人们所普遍接受的文学文献的纯正性是18世纪颇为棘手的大问题，我们将在下一章中看到这一点，18世纪的一些文学伪著可以被看作正在参加一次有关古代文献权威的辩论会。）

对于中世纪教会而言，涉及圣经时遇到的问题最为敏感。作为一 12

1 阿米阿努斯·马尔切立努斯[Ammianus Marcellinus，约395年]的《罗马帝王记》[*Historia Augusta/Augustan History*]是另一部假帝王传记。作者与写作时间都存在争议。据罗纳德·赛姆[Ronald Syme]的看法，阿米阿努斯“在最终成为历史小说艺术大师前出版”，他也“投身于与历史学家的竞争中，适度增加新的和精确的细节，这是学术研究的产物”（赛姆，第5章，第204页）。抄本本身有4世纪初期6位作者的名字，但某些学者相信该书写于4世纪后期。该书的第一部分被认为是依据可靠史料写成的，有重大的历史价值。其余部分则被认为不大可信。（《不列颠百科全书》，第2卷，第49页）——译注

部“受灵启示性”文献，真实性和权威性之间的关系力量最为强大。虽然大多数人被剥夺了直接接触圣经的权利，但是教会的权威建立在圣经典籍的真实性上：它收入的都是真经。因此，真经的确立成为至高无上的使命。这不是一份直截了当的简单工作。反复出现的梗阻是那些被称为伪经［Apocrypha］的“次经”外典。值得我们仔细研究它们的历史，不仅因为它们所固有的本质趣味，而且因为它形成了一个引人瞩目的范例，本书后续篇章中将要分析的伪造案例都以它为参照物。

杰罗姆［Jerome，图3］在公元4世纪整理古希腊文（七十士译本［Septuagint］）和希伯来文旧约［Old Testaments］时，发现有些古希腊文典籍并没有出现在希伯来文典籍中。他将这些著述命名为伪经，意思是“秘密的”或者“隐藏的”文献，因为杰罗姆相信它们是公元前3世纪讲希腊语的犹太人的隐修教义。它们不属于纯正的“受灵启示性”著作，因此无法用作教义，但是因为它们的道德性内涵和历史性内容，它们的价值仍然弥足珍贵，因此杰罗姆容许伪经留存在旧约中。这些典籍——《以斯德拉记》［*Esdras*］一书和二书、《马加比传》［*Maccabees*，图4］一书和二书、《多比传》［*Tobit*，图5］、《犹滴传》［*Judith*，图6］、《以斯帖记补篇》［*Additions to Esther*，图7］、《所罗门智训》［*Wisdom of Solomon*］、《便西拉智训》［*Ecclesiasticus*］、《巴录书》［*Baruch*］、《苏撒拿传》［*Susanna*，图8］、《三童歌》［*Song of the Three Children*］、《彼勒与大龙》［*Bel and the Dragon*］、《玛拿西祷言》［*Prayer of Manasseh*］——都被堂堂正正地呈现出来，从而在拉丁文圣经中形成了一个“次经传统”（《天主教词典》［*Catholic Dictionary*］，第107页）。

马丁·路德［Martin Luther，图9、图10］首先指出伪经的暧昧地位。“对它们的宗教价值毫无激情”（《神佑》［Godspeed］，第4页）。路德把它们总括编纂起来，作为丢弃篇章置于《旧约》和《新约》之间。在所有主要的早期英文圣经版本中，伪经一直维持这种暧昧的地位，包

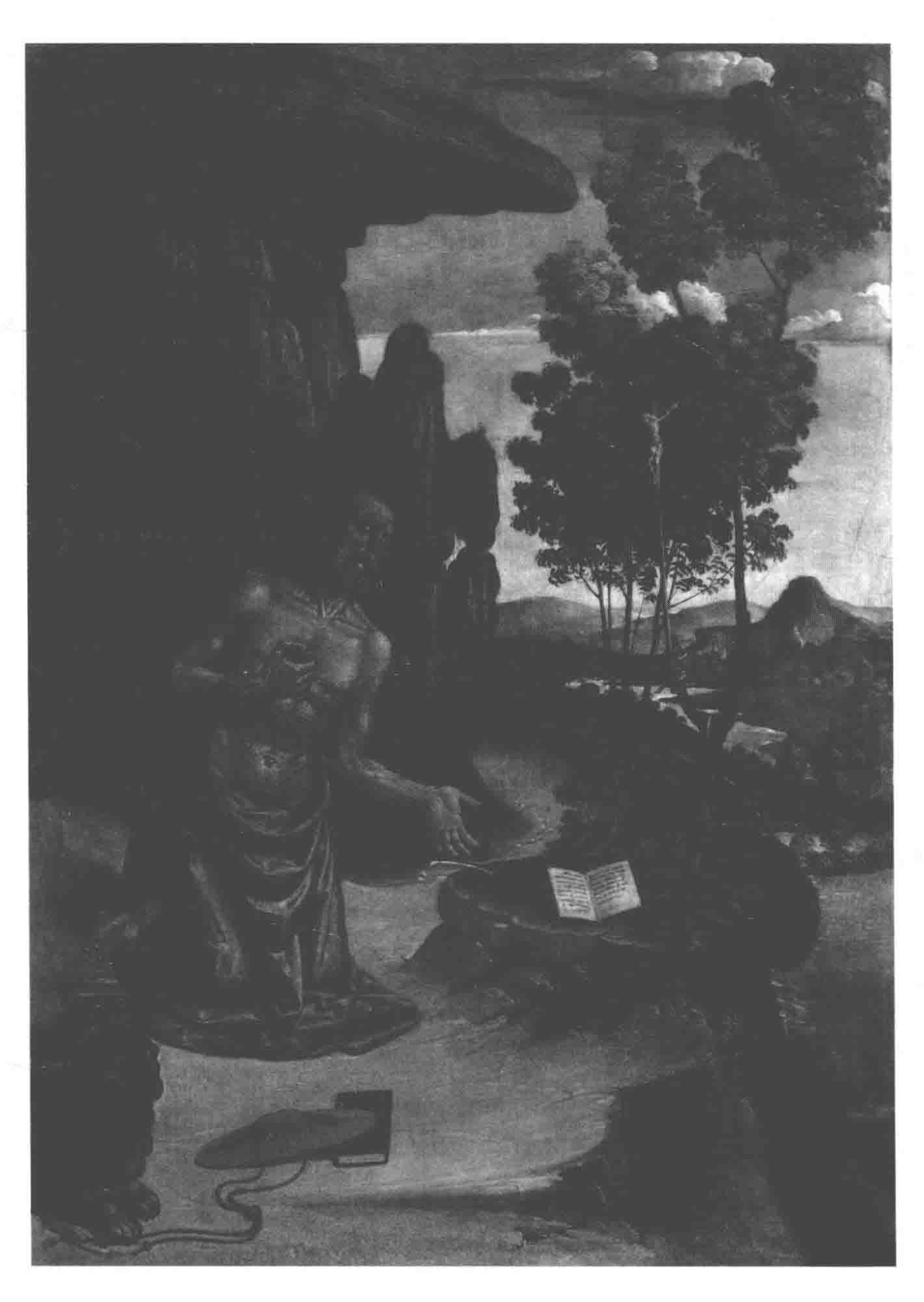


图3 伯纳迪诺·平托瑞丘（Bernardino Pinturicchio）：《圣杰罗姆在荒野》（*Saint Jerome in the Wilderness*）



图4　沃伊切赫·克尼利·斯达特利（Wojciech Korneli Stattler）：《马加比》（*Maccabees*）



图5　威廉-阿道夫·布格罗（William-Adolphe Bouguereau）：
《多比与父亲告别》（*Tobias Saying Good-Bye to His Father*）



图6 米开朗琪罗·梅里西·德·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio）：《犹滴砍下赫罗弗尼斯的头颅》（*Judith Beheading Holofernes*）



图7 《以斯帖与末底改谈话》(*Esther Talking to Mordecai*)



图8　圭多·雷尼（Guido Reni）:《苏珊娜和长老》（*Susanna and the Elders*）



图9　老卢卡斯·克拉纳赫（Lucas Cranach the Elder）：
《马丁·路德像》（*Painting of Martin Luther*）



图10　老卢卡斯·克拉纳赫:《拉撒路的复活》(*The Raising of Lazarus*)
[路德在左边, 撒拉路正在被耶稣从死亡中唤起]

括1611年的第三版英王钦定版圣经［the Third Authorized（King James）Bible］。一些16世纪的圣经还刊载了一些有价值的序言。例如，1560年的日内瓦圣经［The Geneva Bible］说到读伪经应该只为获取“历史知识”和“优美的仪态举止指令”。对于清教徒而言，甚至这一降级处理还不够，他们向印刷商施压，要其全面取缔伪经。在18世纪，那些含有 13
伪经的页面开始从圣经中删除，即使页面划分上明显存在缺页现象。最终，在1827年英国和外国圣经公会发出命令：禁止伪经外典。现在已经很难找到收录伪经的圣经版本，在这一意义上《英王钦定版圣经》的“重印本”也不准确。

伪经在英国的坎坷命运简史已经表明，文献的权威既与在文献中享有既得利益的权力之间存在重大关系，也与页面上的文字存在同样重大的关系。在这一纷争不断的实例中，我们目睹的正在发挥作用的权威是教会。稍后我们将会看到艺术的教会挥舞着权力的大棒。然而，伪经的故事还没有结束，因为我们还没有考虑文献本身。它的真实性在杰罗姆态度不明朗的学术结论和路德的主观排斥之间踉跄挣扎吗？文献如何揭示其真实性呢？《天主教字典》明确驳斥对文献的主观**和**客观的真伪认证。关于对文献主观性的真伪认证问题，即一种“自我证实的光芒”（第109页），我们被告知人类的感情太容易偏颇犯错。具有讽刺意味的是，这方面的证据是神父之间对真经的分歧。至于学术，圣经不仅提供给“博学之士”，而且提供给所有人。这只能得出一个结论：“唯有这个教会、唯有依据它的权威才能得到圣经［Scripture］。”真实性只需要加以陈述。真经的标准可以留给“阐述教义绝无谬误的教会权威”和神父的“阐述绝无谬误的教义”去决定。

然而，事实表明教会层面的权威往往由意见存在分歧的人士组成。遄达安理会［The Council of Trent］（1545—1564）终于把伪经的真实性定为次要的或者“临时的”，忽略它们的“神圣的和规范的”身份就

是违背教义。但是这项法令诞生于几百年动荡之后。老底嘉会议［The Council of Laodicea］（343—389）取缔了除《巴录书》之外所有的伪经书卷。希波会议［The Council of Hippo］有教皇格拉西［Pope Gelasius］（492—496）做靠山，这赋予他们在《教会法》［Canonical Law］中的权威，他们随即推翻了这一决定；后来他们得到佛罗伦萨会议［the Council of Florence］的支持（1442年）。因此，伪经的命运是在委员会会议上决定的。遄达会议对它的认可实际上可以看作是对《三十九条信纲》［*the Thirty Nine Articles*］的猛烈反击。

14 需要注意的一点是，伪造品往往暴露了那些决定文献身份的利益所在。文献展现为文化发展过程中的一个组成部分。《天主教词典》最终被迫暴露了它的本色。它反对希伯来文旧约（即被基督会当作真经的经典之一）的真实性，“任何新教徒都不该接受依据犹太权威的旧约真经，除非他认为基督教的死敌在阐释教义方面毫无谬误”（第106页）。《基督教教会牛津词典》［*the Oxford Dictionary of the Christian Church*］写道：“唯有教会才有权宣告一部典籍为真经学说”（克罗斯［Cross］，第232页）。这一举措就是承认这样一份声明存在偏见。认真考虑伪经的情形，这使我们能够看到教会的权力凌驾于文本之上，否则我们无法理解这一事实：新约的伪经（《圣保禄致老底嘉会书》［*St. Paul to the Laodiceans*］）“徘徊在神圣的标准门口900年之久不得登堂入室”（《天主教词典》，第39页）。

“伪经的”一词的含义从“隐藏的”向“虚假的”日趋贬抑，这与“伪造”含义的演变并无天壤之别。但是，即使在它们饱受诋毁的状况之下，伪经也具备了超越狭隘的宗教内讧之外的价值。譬如，根据R. H. 查尔斯［R. H. Charles］的观点，如果没有这些文献，“绝对不可能诠释公元前200年至公元100年之间宗教发展的缘由”（查尔斯，第1卷，第10页）。伪经对阐释社会历史的作用在《不列颠百科全书》的论述中

更为明显。其中描绘了早期教会在界定真经时针锋相对的场面。巴勒斯坦［Palestine］有“保守而非反动的犹太教方法”，它“严格局限于可信无疑的古代书卷”。亚历山大［Alexandria］具备一种“比较自由的氛围”，它不仅保存了“希伯来文真经，同时给予‘其他有宗教价值的作品’更大的宽容，不论年代和著作权”（第2卷，第118页）。这种二分法应该铭记于心。对于我而言，这两种制度中哪一种鼓励了思想与怀疑的健康传播似乎是清晰明了的。

《钱伯斯百科全书》［*Chambers's Encyclopaedia*］（1970年）对新约伪经并不那般仁慈。不像旧约的真伪经（我一直这样称呼旧约伪经），新约“伪经”甚至不配在圣经中享有一种含糊不清的暧昧地位。正如
《钱伯斯百科全书》所说，它们通常“因毫无根据或是完全虚构而遭到 15
扬弃”（第1卷，第493页）。《不列颠百科全书》更甚于此，它的观点是，“这些说法无论‘正宗’与否，都无补于我们对耶稣的认识，因为真经提供了可以验证它们的唯一规范”（第2卷，第115页）。权威在这里取代了真实性。信仰、意见、信念的问题明显掩盖了客观资料。在18世纪人们开始不相信奇迹。博林布鲁克子爵［Bolingbroke］在此之上得出了一个结论：只有旧约中历史性书卷的章节可能是真实的，因此才具有启示性。超自然的影响是后世的美化者［glamorisers］增添的插曲。尽管博林布鲁克能证明他观点的证据寥寥无几，但是他却对自己的想法深信无疑。他认为，它是由真实的和不真实的文本部分构成的一个“混合体”，这一观点将一再出现在这项研究中。博林布鲁克把真实性等同于现实性是错误的，不过他象征着18世纪有关文献权威的担心和焦虑，在接下来的章节中我们将看到这一点。

1947年发现了一批最伟大的古代手稿，死海古卷［The Dead Sea］和库姆兰古卷［Qumran］，它们包含了部分伪经。这一考古学家的梦想发现仍然不足以证明伪经享有充分的“受灵启示的”地位。它当然不必要主动这样做，但是年代往往与真实性相关联：越古老越纯正。古老的手

稿具有圣物般的地位。宗教和艺术经典化之间的类比超越了经文的范畴，延伸至对圣者遗物的神圣崇拜。基督教一直拥有自己的艺术，但是对于遗物的崇拜直接等同于对世俗艺术品原作的崇拜。遗物原本是被高价出售的圣人和殉道者的遗骸。然而改头换面的“扩大版遗物”很快发展起来。与殉道者相关联的纪念品，特别是在死后遗留的物品，都被认为洋溢着他或她的神圣灵韵。威廉·亨利·爱尔兰几近伪造成功的莎士比亚细目清单具有同样的重要性。在十字军东征时遗物赝品开始充斥市场。教会认为它的权力正被削弱，因而不得不提起诉讼。真伪认证再次成为关乎《教会法》的问题。《基督教牛津英语词典》颁布了如下法令：

> 如果没有一位红衣主教或当地大主教的书面认证书，任何文物
> 16 都不可受到崇拜；出售真正的文物以及制造或传播虚假的文物都会受到被逐出教会的惩罚。
>
> （第1170页）

比起接近“自我证实的光芒”的任何可能性，我们更加接近艺术市场和贸易规章中物品出处的签发。即使是圣人也不能制造自己的文物［make themselves］。

广泛运用新约伪经典籍立文著书的一位中世纪作家就是但丁［Dante，图11］。M. R. 詹姆斯［M. R. James］的《新约伪经》［*The Apocryphal New Testament*］（1924年）被多萝西·L. 塞耶斯［Dorothy L. Sayers］视作解读《地狱篇》［*Inferno*］不可或缺的源泉（塞耶斯，第1卷，第346页）。足够有趣的是，犯欺诈罪的罪犯在《地狱篇》中被但丁置于首要位置（第8环和第9环）[1]。不过，但丁笔下的欺诈概念与道德息息相关，却与艺

1 《神曲·地狱篇》中地狱构造示意图显示共九环，犯欺诈罪的罪犯在第8环和第9环，随后就是罪孽深重的魔鬼卢奇菲罗。——译注

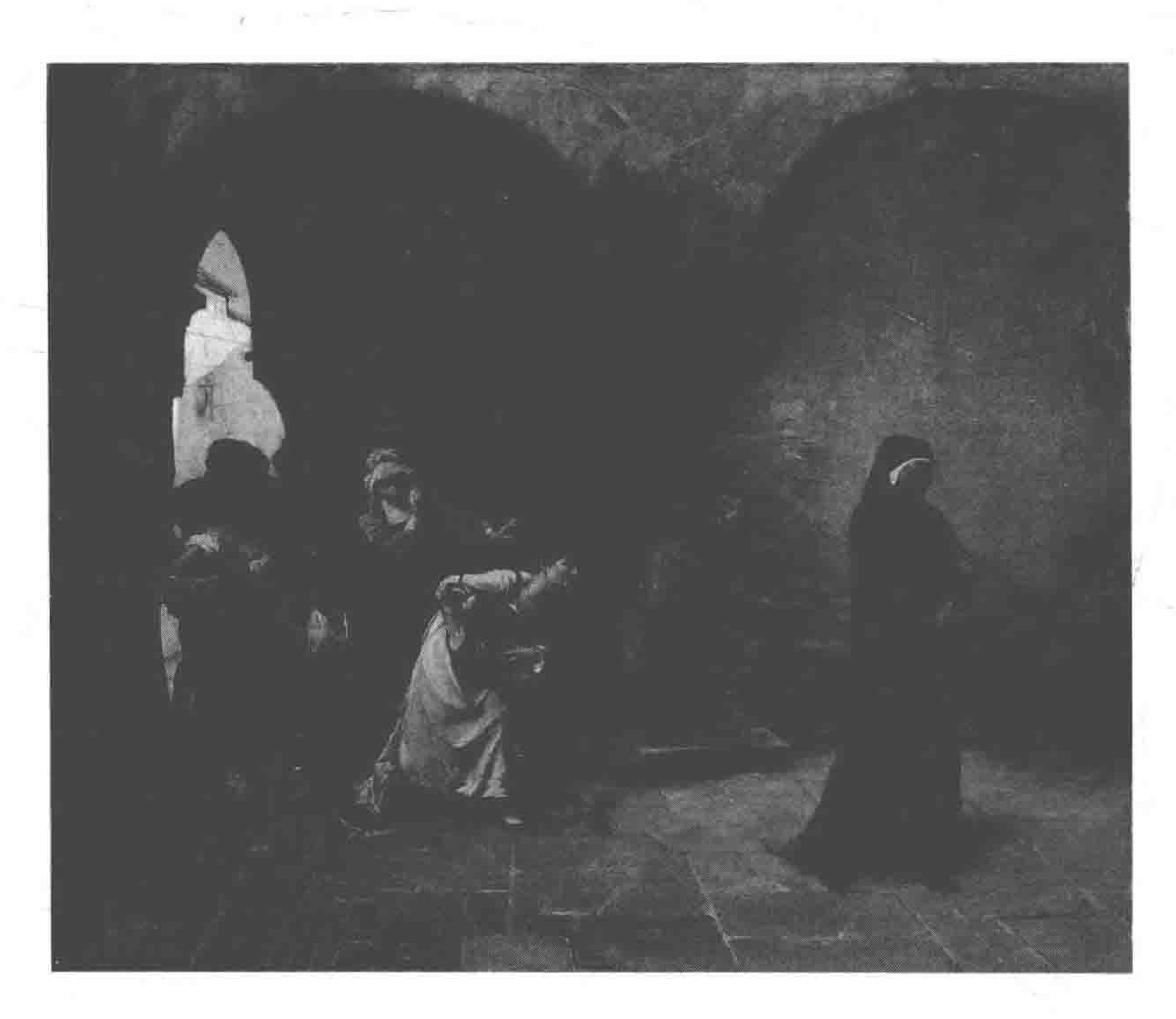


图11　安东尼奥·科迪（Antonio Cotti）:《但丁在维罗纳》(*Dante in Verona*)

术毫无关联。犯欺诈罪者的范围包括从“伪君子、阿谀奉承者、巫术占卜家”到“大叛徒布鲁图［Brutus］[1]和卡修斯［Cassius］[2]”。现在的作家和艺术家除了具有本来的身份之外，可能也是这些人物的同类。但丁并没有同意让他尊敬的作家受到这样的道德审查。伟大的异教徒作家身陷灵薄狱里，其情形极其类似于伪经。然而，艺术可以被赋予道德上难以接受的用途。但丁似乎没有受到诗人是说书人、虚构者因此就是“巫术师”这一思想的威胁。亚里士多德已经把诗人看成阴谋诡计的发明者。但丁却对此缺乏关注，这反映了中世纪的人们看待小说的态度。人们没有把虚构看作文学的主要成分。许多文学实际上陷入了一种想象性写作的阴暗世界，一种附加哲学悬念点缀的中间过渡状态。随之而来的是没有必要对这样一种工作抱以个人主义的坚持。我们认为，现在的文献是富于创意的艺术家衍生的柏拉图式的后代。用何种手段把思想和意见传达给我们不是一个重要的问题。然而在中世纪时期就已经存在图书制作业。圣波拿文都拉［Saint Bonaventure］[3]描述了四种写作方法，它们毫无神秘之处。

有时，一个人不作任何添补也不作任何修改就写下别人的话

1 布鲁图［Marcus Junius Brutus，公元前85—前42年］：罗马政治家。他出身罗马贵族世家。在罗马著名政治家、军事家卡图在塞浦路斯任总督期间他开始步入政途，成为卡图的助手。同时他靠发放高利贷迅速成了显贵。他在初次进入参议院之后便加入了保守派，恺撒十分喜欢布鲁图斯并且尊重他的意见。但是布鲁图不满足于恺撒独裁的罗马共和国的现状，于是与其他人开始密谋对付恺撒。公元前44年，在布鲁图的策划下，包括布鲁图在内的一群参议员刺杀了恺撒。布鲁图等人因此被冠以叛国罪名，他们不得不逃亡东方。最终布鲁图战败自杀。在但丁的《神曲·地狱篇》中，布鲁图被咬得粉身碎骨，却忍着剧痛一言不发，显示了他顽强的叛逆者性格。——译注

2 卡修斯［Gaius Cassius Longinus，早于公元前85—前42年］：古罗马将领、元老院议员、刺杀恺撒的主谋。卡西乌斯战败后，命仆人宾达斯杀死自己。在悼念他时，布鲁图称他为“最后的罗马人”，并把他葬于萨索斯岛。在但丁的《神曲·地狱篇》中，加略人犹大、布鲁图和卡修斯都处于第九环，受到最严酷的刑罚，被魔鬼咬在嘴里，犹大头被咬住，而布鲁图和卡修斯则头垂下、扭动着身躯。——译注

3 圣波拿文都拉［约1217—1274］，意大利基督教神学家。——译注

> 语，那么他被简单地称为scribe［**文士写手**］（*scriptor*）。有时一个人写下别人的话语，把不属于自己的段落编纂为一体，那么他被称为compiler［**编纂者**］（*compilator*）。有时一个人既写下了其他人的话语也写出他自己的言论，但是把他人的言词置于主要位置，他自己的话语只用于补充澄清（commentator［评论员］）。有时，一个人既写出他自己的话语又写下他人的言论，但是把他自己的言论置于显要位置，把他人的言论作为补充，仅仅用于解释澄清；他应该被称为author［**作家**］（*auctor*）。
>
> （巴洛，第29—30页）

只有**作家**［*auctor*］这一术语接近作家的现代概念。但是清楚明了的 17
是，呈现在我们面前的是不断引用过去**作家**［*auctor*］和权威而创作的一种“混合的”文本。事实上乔叟［Chaucer，图12］发明了这样一种权威，预测了早期小说的出现。他声称翻译了《特洛伊罗斯与克丽西达》［*Troilus and Criseyde*］[1] 中的“罗留斯”［Lollius］篇章。无独有偶，这一声明与笛福［Defoe］谎称编辑了《摩尔·弗兰德斯的回忆录》［*Moll Flanders' memoirs*］无不同之处，也与麦克弗森［Macpherson］扬言翻译《奥西恩》［*Ossian*］无不同之处。不过称这一部罗留斯文献是伪造品几无益处。拒绝对“因我的作家如是说，我亦如是说”［As myn auctor sayde, so saye I］承担责任，似乎没有冒犯乔叟的读者。正如A. C. 斯皮林［A. C. Spearing］提到的那样：

> 尽管在我们看来这可能会令人惊奇，因为我们生活在浪漫主义

1　《特洛伊罗斯与克丽西达》［1385年］属于乔叟早期作品，他这一时期的创作受意大利和法国文学的影响。他把法国文学中的骑士传奇、抒情诗和动物寓言故事等引入英国文学。人物性格塑造生动细腻，语言机智幽默。——译注

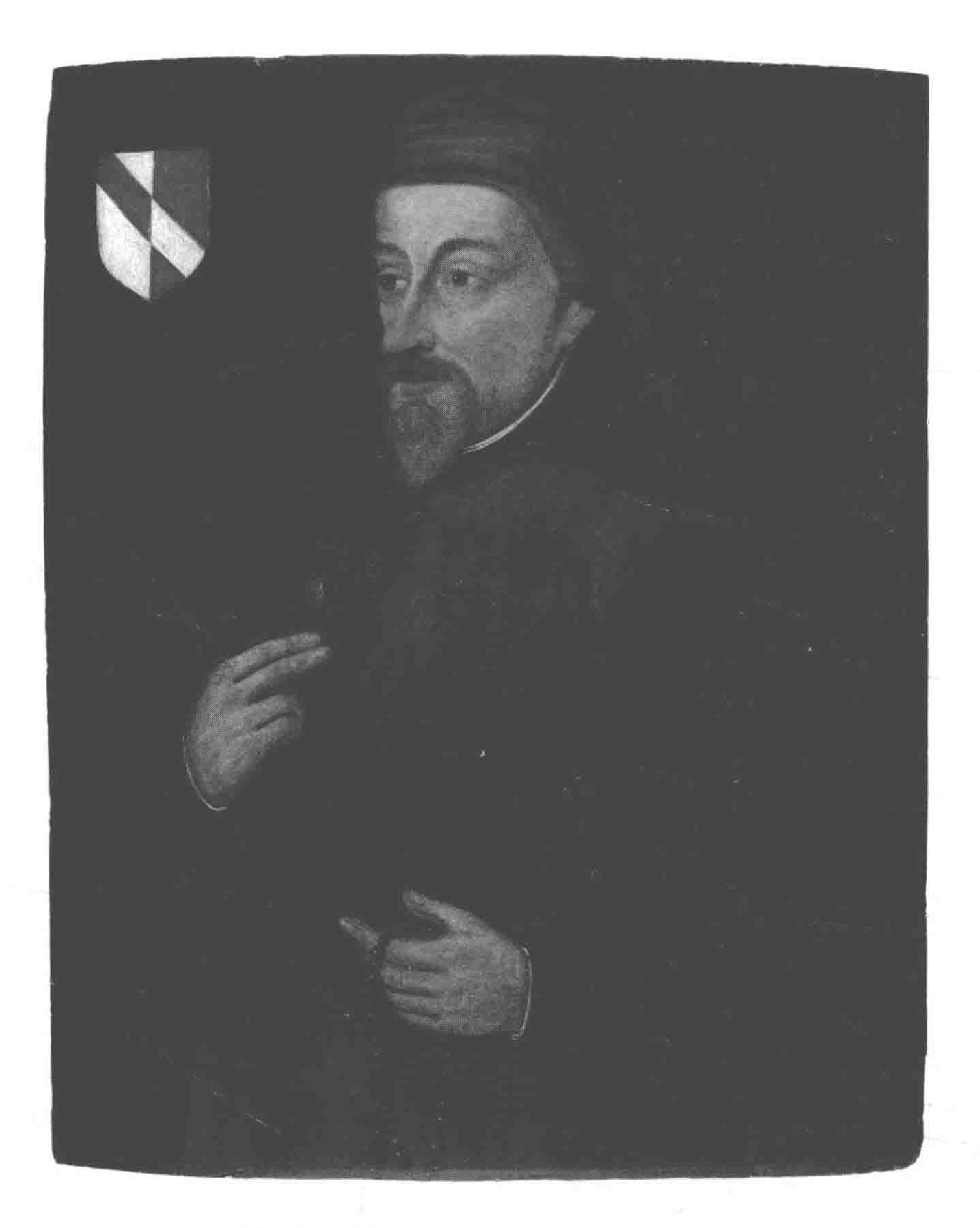


图12 《乔叟肖像》(*Portrait of Chaucer*)，17世纪

运动之后，人们已经改变了看待文学的旧观念，而在中世纪权威比创意更受珍视。因此，作家几乎总是会提到他的材料的权威来源。但是他提到的特定来源本身或许也是他虚构的一部分。

（斯皮林，1982年，第12页）

乔叟断然否认他的作品是以文学生产线上工人的制作方式完成：

他惯于用书籍创作
没有掠走其实质之物，
他写就《玫瑰》和《克丽西达》
全然无辜，不知所云[1]

（《贤妇传说》，
文本二，第341—344行）[2]

事实上，正如J. A. 巴洛［J. A. Burrow］告诉我们的，甚至**文士写手**也在他们的文献中穿插他人创作的段落，具有讽刺意味的是，诸多此类作品中也包括《坎特伯雷故事集》［*Canterbury Tales*，图13］[3]（巴洛，第30页）。

1 此诗节原文如下：

He useth bokes for to make
And taketh non hed of what matere he take,
Therefore he wrot the Rose and ek Crisseyde
Of innocence, and nyste what he seyde

2 《贤妇传说》［*Legend of Good Woman*］属于乔叟在1372—1386年间创作的早期作品，反映了作者面对现实生活的创作态度以及人文主义思想。——译注

3 《坎特伯雷故事集》是乔叟的代表作，属于作者巅峰之作，耗费了他最后的15年光阴。这部作品艺术成就极高，是英国文学史上第一部现实主义典范之作。作品将幽默和讽刺相结合，喜剧色彩浓厚，人物形象鲜明，语言生动活泼。他运用富有生命力的伦敦方言创作，这也为英国文学语言奠定了基础，他首创采用英雄双韵诗体，这对后世英国文学产生了影响，被后世诗人广泛采用，因而他被誉为“英国诗歌之父”。——译注

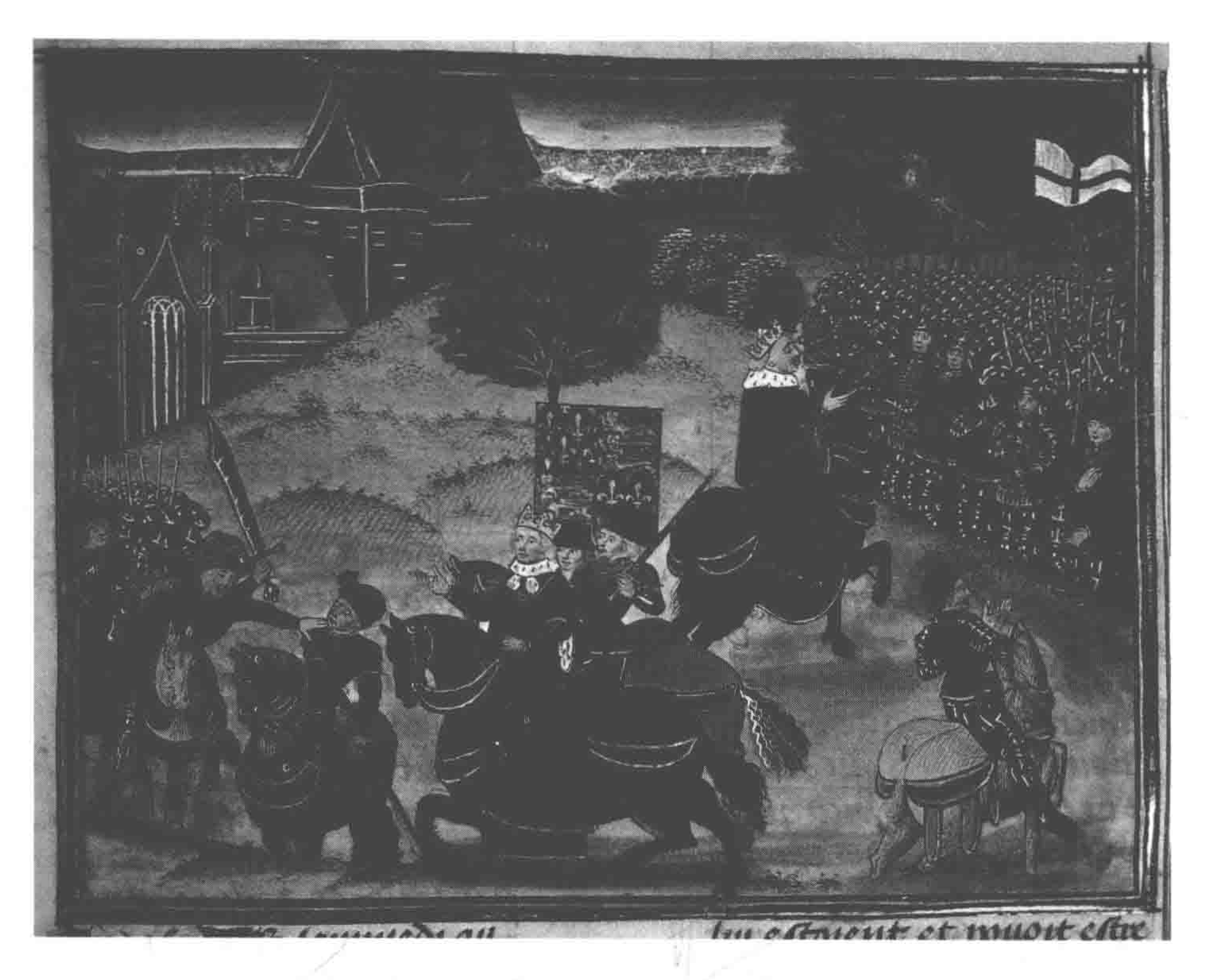


图13 《1381年农民起义》（*The Peasants'Revolt of 1381*）（《坎特伯雷故事集》中提及）

乔叟在“撤销”[Retraccioun]中继续拒绝承认他创作的“想象性作品”。他对虚构的担忧似乎没有在他的文化中反映出来，此中缘由可能是艺术没有被看作个性化的事物，而艺术家和作品被认为毫无密切的或者神秘的联系。作家“没有掠走他所借鉴的东西的任何实质之物”。在这种情况下，很难通过伪造“损害他人的权益”，因为艺术品的权利还未被确认。但是随着资本主义和启蒙运动[Enlightenment]的发展（也就是17世纪和18世纪的英国），个人形象在文化景观中开始越发高大。
18世纪也是文学伪著无比猖獗的时代。这不可能是文化史中的一个随机 18
事件。我们已经考虑了伪造的理念及其不断发展的概念。最重要的是，我们已经确认了在对普遍流行的价值观的激进重估中伪造品所具备的潜力。现在，我们必须将这些概念应用到文学伪造的伟大时代，以检验我们是否能够比较清晰地认识理解文学史上往往被认为具有轻微越轨之处的伪著。

这四位赝品制造者生于一个多产时代，

许多批评家也倾注了聪明才智。

第一位赝品制造者不久就受到强悍的道格拉斯的威胁，

如果托马斯·约翰逊胆识过人，那么名高声亮将盖过他；[1]

第二位赝品制造者具备苏格兰人所有的狡猾伎俩；[2]

第三位赝品制造者，发明、天才——不仅如此，还有他不能的吗？[3]

欺诈，现在筋疲力尽，只能罢手

她的第四子，厚颜无耻甚于前面三位的三倍。

1. 威廉·洛德　2. 詹姆斯·麦克弗森　3. 托马斯·查特顿

——威廉·梅森的戏仿题铭，

1796年于塞缪尔·爱尔兰画像下

有一种邪恶在蔓延，把虚假的故事当作真事讲述，表面上你借他人之口把它讲出，直到最终它依然是一件孕育中的赝品。

——丹尼尔·笛福

文学表现的渊源是难以证明的；很少有人在其诞生时亲临现场。

——詹姆斯·博斯韦尔，

《约翰逊传》（1791年）

第二章

18世纪：文学伪著的多产时代

理性时代［the Age of Reason］应该是英国文化史上文学伪造最猖獗的时期，这一论断似乎是一个惊人的悖论。一系列赝品层出不穷，它们相继登台亮相，贯穿了整个世纪：乔治·撒玛纳札的《台湾岛的历史和地理的描述》［*An Historical and Geographical Description of Formosa*］（1704年），伊丽莎白·沃德劳夫人［Lady Elizabeth Wardlaw］[1]的《苏格兰女英雄史诗》［*Hardyknute*］[2]、威廉·洛德的《论弥尔顿对现代诗人作品的使用和模仿》［*An Essay on Milton's Use and Imitation of the Moderns*］（1750年），詹姆斯·麦克弗森的奥西恩式的诗意的"遗物"《古代诗歌遗篇集》［*Fragments of Ancient Poetry*］（1760年）、《芬格尔》［*Fingal*］（1762年）和《特莫拉》［*Temora*］（1763年），托马斯·查特顿的中世

1 伊丽莎白·沃德劳夫人［1677—1727］:《苏格兰女英雄史诗》的挂名作者，她是查尔斯·豪尔凯特［Charles Halket］的次女，1696年嫁给亨利·沃德劳爵士［Sir Henry Wardlaw］，1767年版的《珀西的遗稿》［*Percy's Reliques*］中的诗篇也被归属于她的名下。优美的《帕特里克·斯宾塞爵士的民谣》［*The Ballade of Sir Patrick Spens*］也曾被断言是她的作品，然而证明理据不足。——译注

2《苏格兰女英雄史诗》：又名《一首古代苏格兰诗歌遗篇》［*A Fragment of an Ancient Scots Poem*］，于1719年作为一部古代诗集出版，被认定由伊丽莎白·沃德劳夫人在苏格兰丹弗姆林的一座地下室中发现，但是一直未现手稿。——译注

纪文献集［medieval documents］（1768—1770年创作，1777年出版），以及在最后的十年间威廉·亨利·爱尔兰捏造的莎士比亚赝品。

这些都只是公认的伪造案例，麦克弗森和查特顿无疑是其中最名噪一时的。他们的非凡故事将在本章中突出展示。然而，我也会仔细审视这样一些作者，他们现在从未被人认为是伪造者，但是他们创作了在他们那个时代真实性受到挑战的作品。蒲柏、笛福和帕西主教［Bishop Percy］全都创作了一些文本，它们以各种不同方式被分类为“可疑的”。新型出版方法不断涌现，编辑领域的学术标准日益提高，这都使文献的真实性成为一个核心问题。人们不断违反《1709年安妮女王版权法》［The Queen Anne Copyright Acts of 1709］所信奉的原则，这两者形成了具有讽刺意味的对比。这部法案是以文学创作的个性化、独特性行为的现代理念为基础，因而诞生了作者拥有所有权的文本。然而，在18世纪初期，人们赞赏模仿，赞赏不可信赖的虚构幌子，随处充斥着盗版现象，随处充斥着著作权错误归属［misattribution］现象。一如斯威夫特称呼书籍的名称一样——“意念之子”［children of the mind］，它可以为文敌所用。
22 启蒙运动一丝不苟的理论化，企图把所有知识合理化，这当然并不总是能够付诸实践。然而，把这种差距仅仅看作矛盾的或者伪善的，这是错误的。真理的问题从未远离任何18世纪知识产权辩论的中心论题。谎言的问题同样如此。打破规则才能彰显规则。正如在其他领域一样，在艺术上18世纪的思想家竭力宣告赝品不合法、不可接受，并建立维护真品和合法品的法律与结构。然而，这种重估往往只发现真品和赝品之间存在的亲密生产关系。艺术真品的复杂问题引发了激烈辩论，但是并没有得出一个结论。在这场辩论中，文学伪造既是一个症结，也是一位参与者。因此，它具备了这一时期开创性的重要性。而所提出的许多问题尚未得到解答。

台湾岛虚构小说与早期小说

1704年一本著作在伦敦出版，它很快声名鹊起，一时颇为轰动。乔治·撒玛纳札［George Psalmanazar］撰写的《台湾岛的历史和地理的描述》属于半回忆录半游记性作品，它讲述了异国他乡的奇异仪式与风俗。这本书的作者随即成为名流。他讲着一种陌生奇怪的语言，但是也懂英文，受过良好教育。不久，他在牛津大学发表演讲，业已跻身文坛。最终，他成了约翰逊博士［Dr. Johnson］的密友。然而，此时他的《台湾岛的历史和地理的描述》被揭露为一部彻头彻尾的伪著，一种融合了抄袭段落和纯粹臆造文字的混合物。撒玛纳札在他的回忆录中供认，他的“邪恶而浪漫的叙述”是“对公众的可耻压榨”（1764年，第63页）。他所说的台湾岛语不过是胡说八道。现代读者会感到奇怪，18世纪初的读者如何能这么容易上当受骗，尤其是被每年献祭18 000名年轻男性这种生动的叙述所欺骗。撒玛纳札在他的《台湾岛的历史和地理的描述》的序言中声称书中内容是真实的；不过，这一真实性乍看之下就滑稽可笑且不通情理。我们必须谨记，他冒充一位岛上原住民，在受耶稣会感召之后皈依基督教，随后离开了岛屿：

> 当我遇到来自所有那些遥远的东方国度的如此众多的浪漫故事 23
> 时，尤其是我们那里的故事，这些已经被作为毋庸置疑的真理强加于你们，并且普遍为人所相信……我认为自己必须责无旁贷地为你们呈现更加可信的台湾岛历史。

（第31页）

换句话说，撒玛纳札对以往的伪著矫谬归正，以此服务公众。他在用自己的经历取代虚构。当然，这一宣言可以被看作夸夸其谈。如若企图验

证自己的作品真实，那么一种简便的方法就是指责你的对手不诚实。但是虚假的表述意义重大。撒玛纳札提供的是历史而非故事。他提供的是第一手的经历而不是从其他来源选取的材料。正如我们将看到的那样，撒玛纳札的序言是这一类型的典范，这不仅体现在对真实知识的新的理想上，更在实践中标榜了这些理想。在这一意义上《台湾岛的历史和地理的描述》是一个冒牌货。这并不意味着它完全抄袭了另一文本的文字，就意味着它仿效了其他作家的所作所为。

台湾岛每年献祭18 000人，这并非完全不能令人信服，之所以如此，原因之一是在较早的游记类著作中存在类似的大规模屠杀仪式的先例（亚当斯，第95页）。这些叙述的真实性既无法保证，也似乎显得无关紧要。以前的“权威”被人引用，同时也遭受贬斥。撒玛纳札诋毁的一个“浪漫故事”是干治士［Candidius］[1]对台湾岛的记述。然而，干治士是撒玛纳札的主要信息来源。即使是那些旅行作家曾经亲往他们描述的地方，也很少能抗拒偏颇之见。帕西·亚当斯［Percy Adams］把这种对经验和文学的非凡杂糅总结为：“这是一个文学剽窃的时代，具有讽刺意味的是，旅行家骗子从其他旅行家骗子那里挑选合适的写作材料。”（第11—12页）因此，18世纪初的游记文学是由添枝加叶的事实和不尽诚实的被挪用材料组成的一种文学类别。根据这两种叙述，这样的文学可以被确定为伪著。在游记这个文学流派中，虚构是可以被允许并被伪装的。撒玛纳札在他的《回忆录》［*Memoirs*］中记录了先前存在的对台湾

1 乔治乌斯·干治士［*Geovgius Candidius*，1597—1647］：荷兰牧师，生于德国巴拉丁，母亲是苏格兰人。为躲避三十年战争，他们全家移居当时归正教会的基地荷兰。干治士先入莱顿大学学习，后升入归正会神学院深造，毕业后在阿姆斯特丹被按立为牧师。这时，干治士响应号召前往远东地区为荷兰殖民者提供服务，并被派往摩鹿加群岛，在当地教会担任牧师。1627年即荷兰人占据台湾第三年，又被派遣来台湾布道。他潜心学习当地语言，深入了解民俗风情，并于1629年完成《台湾纪略》一书。为了宣教需要，干治士还用拉丁字母为当地人创造了当地文字，使原住民首次有了文字。干治士把马太福音和约翰福音翻译成当地文字。1631年，干治士被召回巴达维亚（今雅加达），离台前他为50名原住居民施洗，他们成为中国最早的新教徒。——译注

岛的记载如何令他在创作时欢欣鼓舞。这些作品中

> 充斥着如此可怕的荒谬与矛盾……以至于我可能更容易随波逐 24
> 流，畅所欲言。
>
> （第216页）

因而，撒玛纳札的伪著与自称事实报告的所谓真实的游记文学之间可能几无差异。一如撒玛纳札的伪著，自称是事实报告的所谓真实的游记文学，把谎言作为真理呈现，把他人的著述作为作者自己的作品呈现。然而，更为迫切的问题在于《台湾岛的历史和地理的描述》与《鲁滨孙漂流记》[*Robinson Crusoe*] 这样的同时代游记作品之间的关系。我们把这类作品分类为虚构作品或者“小说”。然而，《鲁滨孙漂流记》和笛福的其他小说，与上述的撒玛纳札令人难以接受的艺术实践行为具备了惊人相似性。正如约翰·理查特 [John Richetti] 所指出的，“这一时期的许多叙述被作为事实呈现，因此被许多人接受，然而它们纯属子虚乌有之事”（理查特，第7页）。

读者的期望本质上几乎不可能恢复。然而，到1718年《读书杂志》[*Read's Journal*] 指出笛福具备“编造故事”的特殊天赋，并把它们作为真的以欺骗世人（引自麦克奇洛普 [Mckillop]，第9页）。“编造”似乎仍具有一些其最初的“制作”的意义，但是它显然也具有贬损之义。这一程式完美地适用于次年问世的《鲁滨孙·克鲁索传记和令人惊讶的奇异冒险》[*The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe*]。无论何处我们都没有找到线索暗示这部作品是虚构的。“由他本人撰写的”克鲁索的故事作为一份经过编辑的文献呈现给世人。这位匿名编辑在序言中声称，他“相信这些记述完全是事实，其中没有任何貌似虚构的迹象”。我们可能不想接受这一陈述，因为它是简单虚假的陈

词。但是，正如我们已经看到的，这种认证性的序言是那一时代游记文学的标准特色。而且《鲁滨孙漂流记》是以苏格兰水手亚历山大·塞尔柯克［Alexander Selkirk］的真实冒险经历为基础创作的。从1704年10月到1709年2月，他被遗弃在胡安·费尔南德斯［Juan Fernandez］群岛（时间比克鲁索的短得多）。他一返回英格兰就名声大噪，他的故事很快被发表，尽管这些故事不是他本人写作的。第一部叙述是在伍兹·罗杰斯船长［Captain Woodes Rogers］的《环游世界的巡航航程》［*A Cruising Voyage Round the World*］（1712年）中，第二部是由理查德·斯蒂尔［Richard Steele］[1] 出版的《英国人的26天》［*The Englishman 26*］（1713年12月）。这里存在一种辛辣的讽刺。斯蒂尔声称，他的信息来自塞尔柯克本人（"我一度经常与他交谈"），但是斯蒂尔明显使用了罗杰斯的材料，甚至达到剽窃的程度。例如：

> 起初他被猫和老鼠纠缠……他睡着时老鼠啃咬着他的脚和衣服。
>
> （罗杰斯）

> 他的住处受到老鼠的大肆纠缠，他睡觉时老鼠啃咬他的衣服和脚。
>
> （斯蒂尔，《鲁滨孙漂流记》，1965年，第305、309页）

---

1 理查德·斯蒂尔［1672—1729］：生于都柏林，爱尔兰作家和政治家。他在公学与牛津大学时代与艾迪生是同学，大学未毕业便入伍，生活放浪不羁，在教诲性小册子《基督教英雄》［*The Christian Hero*］中做了忏悔。他写过几部喜剧:《葬礼》［*The Funeral*，1701］、《撒谎的情人》［*The Lying Lover*，1703］、《温柔的丈夫》［*The Tender Husband*，1705］以及《互相谅解的情人们》［*The Conscious Lovers*，1722］等感伤喜剧；他与艾迪生还为期刊文学做出了贡献，尤其是编辑出版《闲话报》［*Tatler*］和《旁观者报》［*Spectator*］。——译注

我不打算说明笛福如何剽窃和润色他的参考文本。很大程度上克鲁索是笛福自己的创作。但是正如伊恩·瓦特［Ian Watt］所言，

> 在出版时，《鲁滨孙漂流记》被广泛认为是真实经历。但是正如《骑士回忆录》［*Memoirs of a Cavalier*］一样，我们仍然不能确定笛福作品的真实程度。
>
> （瓦特，第153页）

这里必须在“真实的［authentic］”和“真正的［genuine］”之间做出区分。在瓦特看来，“真实的”一词的意思是许多同时代人实际认为他们在读一位遇难水手的叙述。真实性是一个关乎著作权的问题。但是，我理解“真正的”意思是“历史性的”。也就是说，没有人争辩这一作品是否是笛福创作的，但是他可能像历史小说家一样，使用已经核查的数据资料或者文献记载（但不必是真实的）。真实性的这种内部和外部的定义之间的区别非常重要。正如下面将更加详细地展示的，真实的历史写作必须满足这两个条件。人们界定最值得信赖的记述是目击证人亲眼见证之事，并对事件有实际的感官体验。在理想的情况下，这样的记载将被保存在一部手稿中，由此开始它获得了神圣的地位。笛福的许多小说就采取了这种形式，伊恩·瓦特把它定义为“半历史性的”（瓦特，第154页）。在《骑士回忆录》（1720年）前序中精心记述了手稿如何辗转流传至今。也许更惊人的是，《摩尔·弗兰德斯》［*Moll* 26
Flanders］（1722年）的“编辑”承认给摩尔的言论是他篡改捏造之物：

> 这是真的，这一故事的原版被编辑插入了新增言论，我们所看到的提及那位著名夫人的语言风格也稍有改变，尤其是把她的叙述方式改得较为谦逊。
>
> （笛福，1971年，第1页）

我们将看到，在这一世纪末，关于编辑在多大程度上篡改原著文本才属于伪造行为这一问题，引发了激烈的辩论。在笛福的《罗克珊娜》[*Roxana*]中附有另一编者按，它承认这次是“用比那位夫人的梳妆打扮更为糟糕的伪装编造这一故事，她所说的话语出自编辑之口”（笛福，1976年，第1页）。

然而，《罗克珊娜》这部作品

> 不同于这一类型的大多数的当代的做法……换句话说，这篇高妙的文章的基础，是事实的真相，因此这部作品不是故事而是历史。
>
> （笛福，1976年，第1页）

不是故事而是历史。许多伪造的作品都属于历史小说这一品类。在我们考虑麦克弗森和查特顿时，这一问题将成为主导性的问题。比较一下18世纪初小说被赋予的不同标签，会颇有趣味。笛福提及了故事是“诚实的作弊”（瓦特，第152页），而且也透露了他对“把一个虚假故事作为真实故事讲述”的恐惧，他认为这是“令人耿耿于怀的伪造”（引自戴维斯[Davis]，第173页）。笛福得到了博林布鲁克子爵亨利·圣约翰[Henry St. John]的回应，他在1752年称小说为“无辜的欺诈”。这一欺诈行为是“无辜的”，因为它既无害也易于察觉。这种对早期小说不屑一顾的看法今天往往故伎重演。譬如，安东尼·伯吉斯[Anthony Burgess]对笛福的《鲁滨孙漂流记》（1719年）评论道：“笛福一本正经，但是人尽皆知它是一部小说。”（笛福，1972年，第13页）当时读者的情况也许不一定如此，他们可能对“小说”的概念没有清晰的界定。

塞缪尔·理查森［Samuel Richardson，图14］[1]的小说据称是经编辑处理过的信札集，满足了对完备的证明文件的需求。《克拉丽莎》［*Clarissa*］（1747年）甚至被认定包含了伪造的信件。在同一年，理查森证明了这本小说的暧昧性似乎属于事实。他指出“即使我们知道小说 27
是虚构的，但是我们阅读时通常怀有那种信任”（引自麦克奇洛普，第54页）。虽然这种看法似乎预示了安东尼·伯吉斯提出的观点，但是在理查森的评论中展现的对历史的争夺，不仅仅暗示了读者愿意搁置怀疑。到18世纪60年代，小说的定义进一步发展。爱丁堡大学修辞和纯文学［Rhetoric and Belles Lettres］专业的教授休·布莱尔［Hugh Blair］提及小说是“虚构的历史”（布莱尔，1783年，第2卷，第303页；18世纪60年代所做的演讲）。如果我们容许“历史”包含最近发生的事件，那么就可以看出早期的小说与《台湾岛的历史和地理的描述》共享了同一种不一致性，我们可以认定非虚构写作围绕不真实的历史这一问题。布莱尔的措辞本身就是一种矛盾修饰法：小说不能成为历史，而历史也不能成为小说。然而，我们只需看一眼笛福的《鼠疫年纪事》［*Journal of the Plague Year*］（1722年），就能揭示一个极其高级的撒玛纳札式骗局。

1665年伦敦爆发了一场鼠疫，当时笛福年方五岁。他本人对这一事件的回忆几乎不可能构成一份详细的叙述。因此笛福创造了“亨利·福”［Henry Foe］这样一位比较年长的目击证人。关于“亨利·福”的身份存在相当大的争议。有一种流行的理论认为，这一角色以笛福的叔叔亨利·福为基础。情况可能如此，但是要予以关注的最重要一点是，笛福想要作为经历者写作历史。《鼠疫年纪事》被呈现为“由一位

1　塞缪尔·理查森［1689—1761］：英国作家及印刷商。理查森靠印刷起家，后担任了众议院院刊发行人、书业公会理事长及王室印刷代理人。理查森的作家之路起步较迟，至51岁时才发表第一部小说《帕梅拉》［*Pamela*］，它被认为是第一本英国小说，理查森一生只出版了三部小说，1748年第二部小说《克拉丽莎》问世。——译注

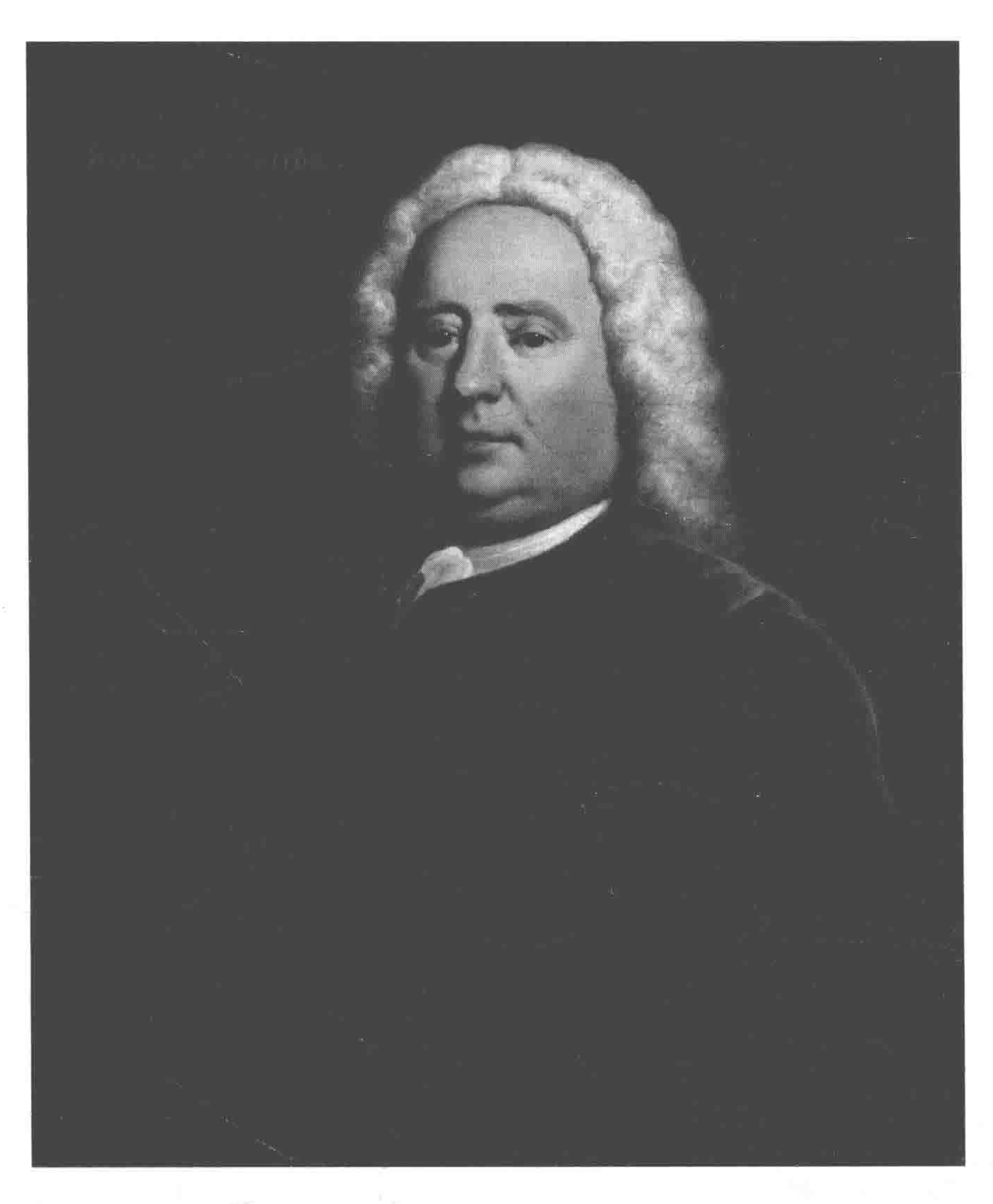


图14　约瑟夫·海默尔（Joseph Highmore）：
《塞缪尔·理查森像》（*Samuel Richardson*）

一直居住在伦敦的公民创作的观察书或者回忆录……”它是一份历史性文献，是一份捏造的历史文献，是一部历史性小说。笛福运用同时代的文件及叙述收集有关鼠疫的信息。因此，《鼠疫年纪事》以事实为创作基础。但是，在这一故事的想象层面上存在着作者对真实历史细节的探索。“亨利·福”不仅仅依赖记忆。他凭借官方文件和统计数据来列述死亡率和伦敦市宣言草案。然而，“亨利·福”是一位谨慎的历史学家。无论是经验还是记载的信息都没有被盲目视为历史的“唯一的、真正的基础”。作者告诉我们，官方刻意调低了死亡率的数据，以避免引发恐慌。换言之，它们是伪造的数据，是“无赖”（第27页）和“欺骗”（第
215页）的行为。但是，“收到的意见”（第215页）也令人怀疑。通过口 28
授相传的故事具有经得起验证的可靠性：“非常肯定是真实的；或者非常接近真相；也就是说总体上是真实的。”（第71页）然而，一些报道的内容“传说成分多于真相”（第102页）。它们属于历史小说中历史的虚构。笛福检验并平衡了历史小说中当代的程式。“亨利·福”不反对苛刻的重估。他在回忆中挖苦说，医生围绕一种比较离奇的疫情特点出现的原因而争吵不休，“受感染者存在感染别人的邪恶意愿或表面倾向”（第167页）。“亨利·福”道出了事实真相：

> 我选择把这一严峻的辩论转向一个完全不同的方向，我宣告我不保证我的叙述全部属实，以此来回答或者解决这一切。相反，我说这件事真相并非真的如此，这多是居住在偏远乡村的人们对城市居民发泄的不满，这表达了他们在这个艰难时世和严峻时刻的愤懑。他们只不过是在推卸责任……这两种情形都不是真的——那就是说，他们不过是添油加醋。
>
> （第168页）

所以鼠疫传染的疯狂蔓延从未真正发生，诸多此类的故事又是欺骗。笛

福知道构成**事实**的要素既极大关乎传播或者关乎真伪认证，也同样多地关乎**表面上**的合理性或者不可信性。换一种说法，就是总是存在一种媒介。随着我们探讨更多的伪造实例，这一点的中心位置将会变得更加明显。突出的问题将是，一件作品是否是艺术品将在何种程度上由审美或技术来决定。例如，《鼠疫年纪事》如何具备资格成为伪造品呢？

答案取决于罪行的性质。伪造品必须侵犯界定真正艺术品的规则。在18世纪初，虚构文学的规则未被确定。《鼠疫年纪事》是一种欺骗行为：作品不是由“亨利·福”而是由笛福完成的。我想把这一著作权问题定义为技术上的或外部的问题，它与作品的营销和展示有关。如果《鼠疫年纪事》在这种外部意义上是伪造品的话，那么笛福的大多数小说都是如此。《鼠疫年纪事》其他的欺骗方式在于它假借真实的历史，在于它假称是一份真正的文献。这是一个内部问题，是独立于署名权之
29 外的问题。我们现在知道《鼠疫年纪事》是出自笛福之手，这一事实可以使这一作品真正成为他自己的作品，却不能使它成为正宗的史学作品。我希望表明，一件艺术作品是否属于伪造品，最常见的是取决于外部因素，这意味着一件艺术作品的权威是以同样的方式创造的。那么内在品质、审美素质必须发挥的作用变得极其有趣。内部标准往往与外部标准硬性混为一体。

因此，至于《鼠疫年纪事》是否是伪造品的问题最终需要参考惯例。伪造品的价值在于它迫使人们思考人们赖以做出判断的惯例。《鼠疫年纪事》既是伪造品又不是伪造品。它与撒玛纳札的《台湾岛的历史和地理的描述》有相似的特征，而那部作品被确认是一件伪造品，它运用了卑鄙的技术，但是这些技术在其他游记著作中却被认为是可以接受的。此外，《鼠疫年纪事》还伪装或者隐藏了它真正的著作权。这是早期小说的一种普遍特征，它与确认文本是作者财产的《版权法》形成鲜明对比。下面我们将探索在18世纪初何种文学作品才是真正的作品，在这一阶段一定要看看错综复杂的法律干预。

图书制作的道德：蒲柏与出版

关于《版权法》需要注意的第一点是，制定这一法律的目的不是要保护作者，而是保护出版商。《版权法》法案旨在打击盗版。因为未经授权的版本在市场泛滥成灾会让出版商损失金钱。例如，根据帕特·罗杰斯［Pat Rogers］的说法，笛福的《真正天生的英国人》［*The True Born Englishman*］（1701年）至少被盗版12次，产生了大约80 000本盗版书（罗杰斯，第41页）。《版权法》保护作者在世时享有著作权14年（可续延），身后享有21年。在现实中，这意味着一位作者把作品出售给出版商，然后出版商在规定期限内垄断出版物的销售。在这一销售活动中作者仅仅收到一笔款项。作品销售所得的利润归出版商所有。在此之后，才产生了版税，作者的收入才可能因盗版受损。因此，设计颁布《版权法》，并非意欲使作者在经济上更加独立。但是这一法案确实需要确定 30
知识产权的思想，需要确定文本由作者拥有的思想。这种所有权本身不是一项法律事务。笔者不必注册或为创作申请专利权。当文本出版之后才能享受著作权。所有版权都依赖于文本和作者之间本质上神秘的链接：一个以另一个为父，作为他的一位子嗣存在。[1] 这是一种一对一的关系，在任何其他地方都是无法重复的。文本是作者独自的创作。概括

1 《汤姆·琼斯》［*Tom Jones*］，第11部第1章。菲尔丁［Fielding］把书当作“作者的后代，确实……他的思想之子”（菲尔丁，第506页）。斯威夫特［Swift］在《论诗：一首狂想曲》［*On Poetry: A Rhapsody*］（1733年）中把这种想法扭转过来，其中新诞生的诗的风格被定义为你的辛劳和汗水的成果；一个自己私生的产品。（第2册，第115—116页，斯威夫特，1967年，第572页）如果我们考虑到假冒伪劣产品对资本主义经济学构成的威胁，约翰逊评论说，“女人的慈善”是至关重要的，因为所有的财产都需要它（博斯韦尔，1970年，第702页）。博斯韦尔对《奥西恩》的评价，对诗歌之子的观念做出了进一步的扭曲：

> 古代文物家以及作品的崇拜者可能都会抱怨，他们处于类似的不愉快境地，一位绅士的妻子在她临终的床上告诉他，他们的一个有名有实的孩子不是他亲生的，当他急切地恳求她宣布他们哪一个是，这时她回答说：“那你将永远不会知道。”之后她撒手人寰，留下他疑神疑鬼，对他们所有人都抱着难以弥补的怀疑。
>
> （博斯韦尔，1924年，第423页）

著作权的这些方面的术语是具有独创性的。独特的创意行为无以模仿；那就是为什么它值得在法律中限定。文本属于你，也只属于你。没有人能够或者应该抄袭你的格式。只有你，作为作者，才享有最初的权利，为文本出售要求一个价格或者为价格讨价还价。如何在实践中实现这一理想则是另一码事。起初，《版权法》甚至没有实现其表面的目的，因为“规模庞大的盗版交易残余下来，它们未受这项措施的影响”（罗杰斯，第41页）。我们随后应该涉及这一矛盾。盗版证明了图书贸易和文学作为一种商品的发展。一部文学“作品”是文学劳动的成果，但是产品的所有权很少属于劳动付出者。那些权利通常归雇主所有。

笛福敏锐地意识到，在新的专业作家时代著作权比以往任何时候都更多地与出版商相伴。在《阿普尔比年鉴》[*Applebee's Journal*]（1725年）中，他一语道破了这种唯利是图的情形：

> 书商是制造商和雇主。作家、著者、抄袭者、小组作家以及所有其他用笔墨工作的人，都是这些制造商雇用的工人。
>
> （瓦特，第153页）

这一画面可能令人毛骨悚然、不寒而栗。作为一位“用笔墨工作的人”的作家形象具有功利主义和国民生产总值［G. N. P.］之嫌。但是笛福把图书制造过程看作一门复合的艺术制作过程，这无疑是正确的。具有讽刺意味的是，较之文艺复兴时期之后对个性化艺术作品的崇拜，他的模型更近似于中世纪的合作模式。虽然《版权法》实际上把作者和出版商
31 两者的诉求合二为一，但是它没有提供这门艺术的协作方式或者样板。
这可能是参悟早期小说家为什么宁愿匿名发表作品的一种方法。作为文学生产线上的工人，他们认为没有迫切的需要去为由别人组装的产品签名。但是合作也是对新的单一著作权理念的一种公开侮辱。通过研究18

世纪初最伟大的诗人亚历山大·蒲柏，显然可以帮助我们探究这些相互对立的要求，以及观念与实践之间的差距。对于当时的混杂纷乱氛围而言，他既是操纵者又是受害者。[1]

在1714年和1726年间，亚历山大·蒲柏受邀连载出版了荷马史诗《伊利亚特》[*The Iliad*][2]（1714—1721）和《奥德赛》[*The Odyssey*][3]（1725—1726）译著[图15]，这些译本极其成功。他总共获得了大约11 000英镑的收益，按当时的标准这是一笔数目颇为可观的巨款。同时他也确立了自己的良好声誉。在这两个项目中，蒲柏都用了助理作者或者合作者。自始至终詹姆斯·布鲁姆[James Broome]和威廉·芬顿[William Fenton]都一直在协助他，托马斯·帕内尔[Thomas Parnell]则帮助他完成了《伊利亚特》译本。这些学者既帮助他收集大量零散的历史资料和说明信息，并把它们编纂为文本的注释，还翻译了希腊文原著。蒲柏没有承认他们在两项成就中所做出的贡献，一直以来他还因这一令人鄙夷的行为受到世人批评。蒲柏的《荷马史诗》广受读者欢迎，却受到学者们的抨击。一开始他们质疑蒲柏在希腊文方面的知识，指责他

1　在蒲柏完成《奥德赛》的这一年，斯威夫特也撰写了《致克瑞布街诗歌作家的建议》[*Advice to the CrubStreet Verse Writers*]（1726年），它风趣地表达了专业作者新时代的变幻莫测：

> 啊！诗人衣衫褴褛孤苦伶仃/匆忙走下阁楼/啊！诗人出生即是死亡/未及托付拼贴//
> 我知道一招可让你兴旺发达/哦，那是古灵精怪的高招/你仍怀胎孕育的诗应该重生/蔑视一切添油加醋包裹起来//
> 让人公平付梓你所有的诗篇/然后让它们完好晾干/而且科尔一定有特殊关照把空白留得宽宽大大//
> 把这些借给节约用纸的蒲柏/而且当他坐下来动笔时/没有一封信函用信封封起/可以给他更多的喜悦//
> 当蒲柏填满这些空白时/那么才记得你的借贷/以五十英镑出售给科尔/并发誓它们是你自己的作品//
> （斯威夫特，1967年，第309—310页）

至于埃德蒙·科尔，在本章后面会看到。

2　《伊利亚特》：是希腊最早史诗，又译《伊利昂记》，与《奥德赛》统称“荷马史诗”。——译注

3　《奥德赛》：又译《奥德修纪》，以海上冒险和家庭生活为中心，描写奥德修斯的不畏艰险和佩涅洛佩的坚贞，歌颂了他的智慧、勇敢与忠诚。——译注

大量依靠早期译本的文献和注释。换言之，这些译文段落不是原创的，它们接近文学抄袭或者文学盗窃行为，这些是我们随后应当涉及的话题。

经梅纳德·麦克［Maynard Mack］的审订，他对蒲柏的《荷马史诗》得出如下结论。蒲柏经常隐瞒他的资料来源，而且“炫耀他不具备的学识，也炫耀实际上就是他自己的学识”（蒲柏，1967年，第41页）。蒲柏似乎也没有透露布鲁姆和芬顿发挥的确切作用。据悉半部《奥德赛》和《伊利亚特》的许多篇章都是他们的成就，不过文本的其余部分的创作情形存在颇多问题。布鲁姆和芬顿将它们译出，把译文转交给蒲柏，然后蒲柏对它们进行润饰和修订。结果它成为一部极具“混合性”的文本，但这不是蒲柏选择呈现它的方式。1723年，当他正式寻找《奥德
32 赛》的出版商时，蒲柏希望掩饰他的合作者身份，敦促这些人把这一事件作为最高“机密”来保守（歇朋，第250页）。然而，有消息被泄露出去（可能来自布鲁姆和芬顿：他们将收到800英镑，而蒲柏得到5 000英镑）。蒲柏的敌人迅速发动了攻势。他们决心证明蒲柏的《荷马史诗》是文学欺骗行为，符合伪造的第一类标准的其中之一。1752年7月发行的《伦敦杂志》［*The London Journal*］指控蒲柏让《奥德赛》“为**懒惰舒适**而由**枪手**［Hackney-Hands］完成，又将全文以自己的**名义**出版”（歇朋，第262页）。1728年6月《雾都杂志》［*Mist's Journal*］提出了相同的指控，清算蒲柏“雇用一些**下属**，让他们根据他的建议做本应该由他自己亲手完成的工作”（蒲柏，1975年，第331页）。蒲柏说服布鲁姆写下一份忍气吞声的声明，并将它附加到《奥德赛》的注释之后，以此尽力挽回颜面。布鲁姆先是声明自己对作品第6章、第11章和第18章享有（而芬顿的是第4章和第20章）著作权，随后妥协，把作品的所有权和审美价值都归功于蒲柏：

如果我的表现尚有可取之处……只能把它归功于**蒲柏**先生的决

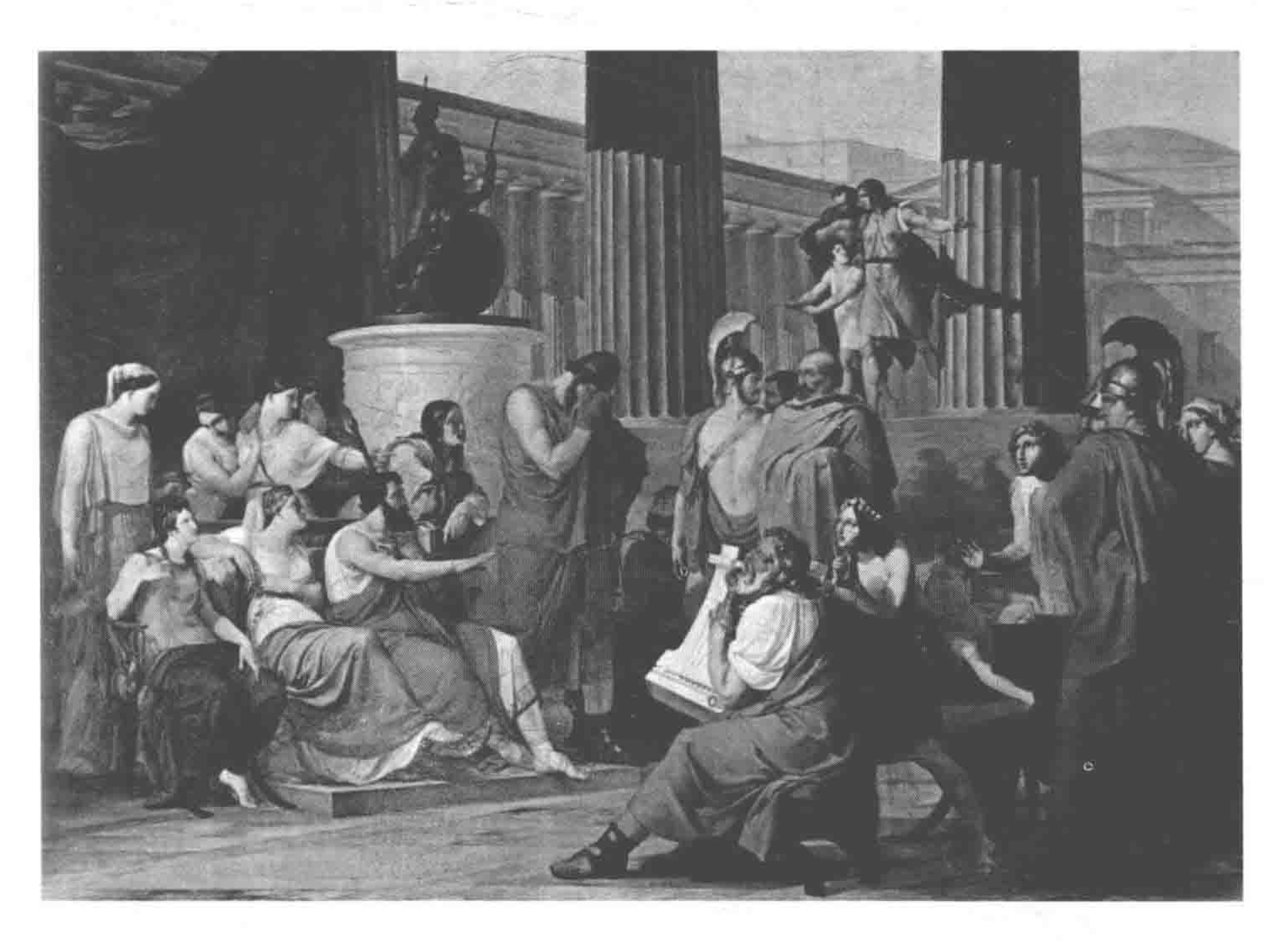


图15 弗朗西斯科·海耶兹（Francesco Hayez）:《奥德修斯被得摩多科斯的歌声征服》
（*Odysseus Overcome by Demodocus' Song*）

> 断与细心，经他惠手每页皆得以纠正……谨此我们特别要求，我们完成的几个部分自始至终不能让世人知晓。如果它们足够好运不被与他的珠玑妙笔区别开来，我们应该尚未徒劳无功，因为要模仿他的创作方式，文本的相似性较少源自我们自己的勤奋和研究，更多得益于他自己的日常修改和校对。
>
> （歇朋，第259—260页）

与新闻复本一样，这份文本是一份由副主编改写和授权完成的协作式文档。然而，尽管我们的艺术观点由蒲柏单独主导，但是我们仍然从这一文本的审美价值中发现它由多人操刀的蛛丝马迹。除非不同的贡献明显“得到识别”，然而真实情况并非总是如此。乔治·歇朋［George Sherburn］简单明了地提出了问题却没有提供答案：

> 蒲柏的《奥德赛》提出了图书制作道德的经典性问题，特别是在协作方面。以公众的观点来看，问题是公众应该对协作情形做何种程度的了解？
>
> （第248页）

其他人完全拒绝这一文本，以此应对这一“道德”困境。查尔斯·兰姆
33 ［Charles Lamb］发现《奥德赛》是“以蒲柏之名由蒲柏、布鲁姆和芬顿同盟合作的混杂产物，质量远逊于他的**《伊利亚特》**”（引自《伊利亚特与奥德赛》，1967年，第194页）。对真实性的要求压倒了审美价值。“同盟合作的混杂产物”仍然没有被确定地理清。梅纳德·麦克对此比兰姆更不屑一顾。他把艺术性价值与真实性合而为一，但是只是头痛医头脚痛医脚。蒲柏是更加伟大的作家，因而诗的优秀部分是他的作品，最糟糕的诗篇部分是合作者的作品。麦克的评估基于芬顿的原始译文的现存

手稿，然后可以把它们与印刷版本的最终部分比较。我希望借用麦克的一处比较，这不是要做出判决而是要显示从单一作者的文本到混合作者的文本的过渡：

而她所有的甜言蜜语皆太无力，
无法从他胸中驱除他的爱国之情。
也许亲爱的岛会在遥远的前方徐徐升起，
赐予那番景象，虽瞬间即死亦惊喜
即使永远阖上他幸福的双眸（芬顿）

她所有的柔情爱意都不够奏效，
无法从他胸中驱除他的爱国之情；
要看到他热爱的宫殿上升起烟雾
而亲爱的小岛在遥远的前方浮现，
他何以能心满意足阖上双眸？（蒲柏）

（《奥德赛》，第1、2部，第73—77页；蒲柏，1967年，第194页）

这一印刷版本应该被称为蒲柏专著还是被称为蒲柏—芬顿合著呢？在缺乏手稿佐证的情形下，印刷文本必须“自我证实”它的真实性。面对这一点，许多人宁愿采取麦克的方法解决，把审美价值与独创性联系在一起，反之亦然。然而，如果像伪造品这样不可接受的艺术作品恰好堪称逸品，那么这种战略就会失效，或者会导致采取绝望的防御措施。正如在本书的后面篇章我们将看到的那样，一些伪造者的供词都遭人拒绝，因为人们认为伪造者没有能力创造美。麦克最多愿意承认，蒲柏的合作者布鲁姆“为《奥德赛》做出的贡献中，在某一点上他的技巧与蒲柏的修订相互结合才确保了作品获得了出人意料的成功”（蒲柏，1967

年，第201页）。

因此，蒲柏《荷马史诗》中融合的思想打破了艺术的规则，也具备
34 条件成为一种文学捏造形式。在另一场合中，如果不会被发现，那么这种违规行为会更加直接。为了防止盗版，蒲柏亲自监督出版他的大部分作品，包括私人信件。在出版他与威彻利［Wycherley］和沃尔什［Walsh］的信札这件事中，这种操控似乎已被滥用。根据乔治·歇朋的说法，蒲柏

> 的“编辑”常常是这样一种方式，实际上就是捏造从未真正发函的信件。可以肯定的是，通常他借用已经发出信函的材料编造，但这让人质疑由他主编的所有信件都以这样一种方式重新安排和组合。
>
> （歇朋，第51页）

然而，事件的这种状态正是隐含在著作权观点中的荒谬性之一。另一个极端则是购买文本的出版商或者把经济利益置于文学伦理之上的出版商的干预。一篇论文称蒲柏的《奥德赛》为“最完美的骗子行径和科尔主义［Curllicism］”（歇朋，第264页）。“科尔主义”针对的是臭名昭著的出版商埃德蒙·科尔［Edmund Curll］[1]，蒲柏与他开展了一场旷日持久的

---

1 埃德蒙·科尔［约1675—1747］：一位英国书商兼出版商。生于英国西部，1708年他开始做伦敦书商，通过他的出版致富，他早期的做法就是与其他书商编写、出版和销售小册子和书籍，并利用任何轰动事件编造“故事”和辩论。他制作了纸张便宜的廉价书，还出版情色文学，把它们与严肃的基督徒祷告文、“医疗”文本等相混合，而且出版了辉格党的政治传单。他最早的作品之一就是《雅典间谍》［*The Athenian Spy*］，但是他也出版像《一个女仆和一个男人之道》［*The Way of a Man with a Maid*］和《虔诚的基督徒伴侣》［*The Devout Christian's Companion*］这样的书目。自1716年开始他与亚历山大·蒲柏长期争吵不休。通过亚历山大·蒲柏对他的攻击，他的名字已然成为不道德的出版和宣传的同义词。——译注

拉锯战。[1] 这场战斗的细节构成了内容充实的读物，画面生动得令人眼花缭乱，同时也引发了更深层次的悖论。

科尔的职业就是公然反对《版权法》的理想。它把“**正宗的**”［authentic］定义为“**得到授权的**”［authorized］。因而从书籍的角度而言，擅自印刷就是一种伪造行为。科尔离经叛道却从中兴旺发达起来。他的传记作家拉尔夫·斯特劳斯［Ralph Straus］把科尔书籍的扉页形容为充斥着不准确的内容（斯特劳斯，第6页）。（在下一章中，当我们审视托马斯·詹姆斯·怀斯的伪作时，这一问题将显得尤为重要。）理查德·萨维奇［Richard Savage］的讽刺作品《作者迫于无奈》［*An Author to be Lett*］（1729年）的反英雄人物犹大·哈克尼［Iscariot Hackney］供认，在为科尔服务时，

> 我以蒲柏和斯威夫特的名义撰写了淫秽［Obscenity］和污秽［Profaneness］内容，……我翻译法文著作，截取历史［Histories］和游记［Travels］。他们从未写过这些著作，我精通于为旧书寻找新名字。
>
> （萨维奇，1729年，第3—4页）

这些文学犯罪的深浅轻重程度各不相同，但是所有罪行都可归类为伪造罪。科尔在1716年出版了一卷标题平淡乏味的诗集《宫廷诗集》［*Court*

1　蒲柏不是唯一的一位。斯威夫特的“斯威夫特博士的死亡诗篇”［Verses on the Death of Dr Swift］（1731年）包含了对科尔措辞尖刻犀利的攻击。一个脚注包含以下的小插曲：

> 科尔曾经是任何时代或任何国度最臭名昭著的书商：他的角色部分地可能在蒲柏先生的《群愚史诗》中找到。他出版了3卷，全部由院长负责，此人甚至连3页都未曾写过；他曾被院长的很多朋友以近乎卑鄙的方式利用……他因出版或伪造许多同龄人的信件被上议院关押。
>
> （斯威夫特，1967年，第503页）

35 *Poems*］。似乎是无心插柳，诗集的出处是“在西斯敏斯特大厅拾取的一本袖珍册子”（歇朋，第167页），而众多供稿者中包括“明智的《荷马史诗》译者”。那只能是指蒲柏，这一虚假的出处令蒲柏十分恼怒，他计划实施肉体的报复而不是文学的报复。在几位朋友的帮助下，他在伦敦众多咖啡屋中的一家成功地在科尔的饮料中投放了催吐剂。科尔立刻病倒。蒲柏回家后，写就一本充斥着骇人听闻细节、标题精彩纷呈的小册子：“完全纪实，可怕而野蛮的复仇，在埃德蒙·科尔身上下毒……由一位目击者发表”。在模拟的叙事中，处于弥留之际的科尔幡然悔悟：

> 我用尽各种办法，来给旧书编新题目，我把作者的名字加到他们从来没有见过的著作上。
>
> （斯特劳斯，第56页）

以及其他林林总总的各种罪孽。一如人们可能已经预期到的，科尔用出版物做了回应。他制作了几个粗俗下流的小册子，散布消息说蒲柏的《伊利亚特》第2卷中的特洛伊地图是从富勒［Fuller］的《皮斯加景观》［*Pisgah Sight*］（1650年）中窃取的。但是，科尔最具破坏性的攻击是关于审美领域的。不知如何，他获得了蒲柏少年时翻译的《诗篇》第一篇，他以《〈诗篇〉第一篇的罗马天主教版本；供一位年轻女士使用》［*A Roman Catholic Version of the First Psalm; for the Use of a Young Lady*］为题将其出版。这篇译文文笔质量十分低劣，蒲柏感到极其狼狈，因而1716年8月2日他在《邮政晚报》［*the Evening Post*］上公开发表声明否认这本译著：

> 鉴于以我的名义已出版的某些可耻的诽谤性文字，我希望明智之士不会相信我会写这样的作品，我很遗憾地发现我有义务发表声

明，我没有任何真正的作品由除了汤森先生［Tonson］和林托特先生［Lintot］之外的任何人出版。

（歇朋，第181页）

蒲柏的“真正的［genuine］”一词是把得到授权的和正宗的混为一谈。需要注意的是，他的防守姿态是上面提到的那一姿态：美好的就是真实的，糟糕的就是伪造的。蒲柏正在运用他的权威隐瞒真实性。十年后科尔故伎重施，使出了相同的撒手锏。他出版了蒲柏年轻时写给他的朋友克伦威尔先生［Mr. Cromwell］的一些信函。这一次蒲柏的反应出现在集注版本的《群愚史诗》［*The Dunciad*］（1729年）中，此书收录了蒲 36
柏的大量文学论战。这一次蒲柏没有断然否认这一文献的真实性，但是强调它未经同意就已被出版，也强调这些信件都是无关紧要的：

［它是］极其琐碎之物，不仅充满轻浮的多变性，而且充满对人物和书籍的错误判断，只是出自年轻人和初出茅庐的作家之手的作品，情有可原。

（蒲柏，1975年，第376页）

一如他对许多其他敌人所采取的行径，蒲柏嘲笑科尔，为他在《群愚史诗》中编排了一个角色。在第二卷中，由女王戴丽尼斯［Dulness］安排举办庆祝她的加冕典礼的史诗模仿游戏，科尔参与其中。科尔赛跑落后于“幻影”诗人，但是像在他之前的埃阿斯［Ajax］[1]和尼索斯

1　埃阿斯是荷马史诗中的重要人物，是国王埃亚希德王朝的末裔，他参加了著名的特洛伊战役，他的勇猛仅次于阿喀琉斯，在英雄榜中名列第二。在荷马史诗中他被描述成强大到不可思议的战士。根据公元前4世纪的作家索福克莱斯记述，《伊利亚特》中的头号英雄阿喀琉斯临死前嘱咐要把他的盔甲送给最勇猛的战士。但是最终奥德修斯凭智慧取胜并得到盔甲，埃阿斯最终竟然因此结束了自己的生命。——译注

[Nisus] 一样，滑倒并落入了“积水坑”中。科尔被冠以“预言家杀手” [Vaticide] [1]（《群愚史诗集注版》，第2册，第74行）或者诗人杀手。从寓言的角度来说，这一插曲象征着科尔企图窃取另一位诗人的所有物，并且有可能扼杀了他的声誉。具有讽刺意味的是，这位“幽灵”（第2册，第46行）就是詹姆斯·穆尔·史密斯 [James Moore Smyth]，他是一位“遁匿的影子”（第2册，第103行），因为他是一位剽窃者，从他人那里夺取了身份。蒲柏相信，史密斯的剧本《竞争模式》[*The Rival Modes*] 盗取了原本出现在蒲柏—斯威夫特的《诗文杂集》[*Miscellanies*]（1727—1728）中的五行台词（蒲柏，1975年，第332—333页、第373—374页）。

科尔棋逢对手。但是在现实生活中，擅自出版的或者“诡秘出版的文本”（蒲柏，1975年，第357页）依然继续，蒲柏的喜欢卖弄学问的编辑马丁·斯克莱博勒 [Martin Scriblerus] 痛苦地在《群愚史诗集注版》中指出了它们的不准确之处。在诗集的长篇序言中斯克莱博勒—蒲柏提出，自己是不法书商们共同尽力诋毁的人物，他是一位受害者。这一长篇巨论洋洋洒洒，它代表了《版权法》公布后许多年间出版界变幻莫测的实况，代表了实现由作者定义真实文本的困难：

> 最崇高的英雄史诗，最低俗的歌谣，反对国家或教会的论文，附体在老爷和夫人身上的山神，对智慧和作者的讥讽嘲弄，与书商的辩论争吵，或者甚至对怪物、毒药和谋杀的完整而真实的记述；因此其中没有任何东西那么美好，也没有任何东西那么恶劣，在某个时节这些的著作权都没有归属于他。如果它没有出现作者的名

1 “-cide”在英语构词法中用以构成名词，意思是“杀死、毁灭”，或者“杀手、杀……剂”。——译注

字，那么就让他隐身遁形；如果它真署有作者名字，他把它的出现归于一位更为隐蔽的作家名下；如果它与他的写作风格有任何相像之处，那么它就是明显的；如果没有相似之处，那么他就是出于特定的目的伪装它。

（蒲柏，1975年，第342页）

蒲柏找不到更巧妙的办法结束《群愚史诗集注版》，只好夸大其词地宣 37
布是“我们所有作者名副其实的真作”。在1732年补充的这部诗集的授权版本的正式宣言中，蒲柏禁止

任何个人或任何群体，抹去、修订、勾出，或者以其他任何方式直接或间接地对本书做出任何改动，或把其中任何一首诗拆散。

（1975年，第459页）

（“勾出”［put between hooks］援引自理查德·本特利［Richard Bentley］出版的弥尔顿《失乐园》［1732年］的臭名昭著的版本，他把其中自认为是伪造的段落用括号括出或者用“对钩”勾出。这一令人瞩目的版本将在下文涉及。）但是“真正的”作品清单不如《群愚史诗》的文本着意设计的那样准确。例如，蒲柏声称《奥德赛》的12个篇章“含有其他书籍的部分章节”和“一些《观察家》和《卫报》内容”（1975年，第458页）。作品的权威再一次被蒲柏从真实性扭转到审美价值。他列出的清单包含了他希望留给后人的那些作品。

1744年蒲柏去世。几年之后，一位名为威廉·洛德［William Lauder］的默默无闻的苏格兰人在《绅士杂志》［*the Gentleman's Magazine*］上发表了一系列文章，声称弥尔顿是一位剽窃者。后来人们揭露，其实洛德

才是伪造者。这一离奇的事件是我们下一步要关注的内容。蒲柏与书籍制作之间的无常关系，一直与真实性的“外部”层面关系重大。至于洛德，我们现在要往回深入进“内部的”或者审美问题的诡谲暗流之中。

原创与模仿：威廉·洛德和弥尔顿争议

正是在18世纪中叶洛德关于弥尔顿的文章结集出版，题为《论弥尔顿在〈失乐园〉中对现代诗人作品的使用和模仿》[*An Essay on Milton's Use and Imitation of the Moderns, in his Paradise Lost*]（1750年）。虽然它的标题没有透露，但是洛德的目标是揭示：弥尔顿［图16］借用某些现代诗人的作品是令人不可接受的。《论弥尔顿在〈失乐园〉中对现代诗人作品的使用和模仿》开篇仅仅声称，弥尔顿受到了运用拉丁文创作的格
38 劳秀斯［Grotius］[1]、玛森尼乌斯［Masenius］[2]以及文艺复兴时期的其他诗人的影响。此文是洛德攻击弥尔顿的檄文，他想借此文来粉碎弥尔顿的伟大诗人地位：

> （弥尔顿在《失乐园》中声称他创作了“人类从未以散文或韵文”形式创作过的东西）人类难道没有因太过盲从这一大胆的断言，而受到蛊惑去相信弥尔顿比之前所有诗人都更堪称原创作者的虚假观点吗？这种观点是在过去六十几年中一直赋予他无限敬意的唯一原因吗？
>
> （洛德，第74页）

1 格劳秀斯的《亚当被逐》［*Adamus Exul*］，出版于1601年，远在弥尔顿发表《失乐园》之前。——译注

2 耶稣会士玛森尼乌斯的《萨尔珂娣斯》［*Sarcotis*］于1654年和1661年在科隆付梓，远在弥尔顿发表《失乐园》之前。书名“Sarcotis”源自“Sarcothea”，诗中亚当和夏娃合二为一被称为“Sarcothea”，这一词语由“肉身”［sarx］和“女神”［Thea］构成，字面意思是肉身的女神［Goddess of Flesh］，她代表完美状态的人类。——译注



图16　欧仁·德拉克罗瓦（Eugène Delacroix）:《弥尔顿向三个女儿口述〈失乐园〉》

（*Milton Dictates the Lost Paradise to His Three Daughters*）

塞缪尔·约翰逊［Samuel Johnson］[1]对弥尔顿的看法当然不是莎士比亚崇拜式的，他被这一颇有裨益的目标说服，为洛德的《论弥尔顿在〈失乐园〉中对现代诗人作品的使用和模仿》作序，这一行为随后也成为他面临许多尴尬局面的原因之一。洛德的依据来自节选自《失乐园》的段落与他心目中的原始文本译稿之间的比较。如果关注弥尔顿的创作过程，其中惊人的相似之处只能令人质疑。随着这些段落变得更精确、更相似，洛德也变得更加恶毒。弥尔顿被指控"处心积虑地隐瞒"他的原始资料（洛德，第77页），但随后又被指控"窃取他人的宝藏"和凭"借来的光芒、诡秘的威严"而闪亮（第156、115页）。像写《奥德赛》的蒲柏一样，弥尔顿"只是摘录他人思想编排成序"（第155页）。比较一下《英文词典》［*The Dictionary*］（1755年）中约翰逊［图17］为剽窃一词所下的定义："文学方面的贼；盗取他人的思想或著作的贼。"实际上只有后一种行为才严格算是剽窃和侵犯版权，但是前一种行为已经作为模仿或缺乏原创性而受到鞭笞。这一问题由洛德的《论弥尔顿在〈失乐园〉中对现代诗人作品的使用和模仿》发端。

洛德几乎立即被人揭穿了他的骗子身份。第二年，威廉·道格拉斯［William Douglas］神父出版了《从剽窃指控中平反的弥尔顿》［*Milton*

1 塞缪尔·约翰逊［1709—1784］：常被称为约翰逊博士［Dr. Johnson］，是英国文学史上重要的诗人、散文家、传记家和健谈家，曾经编纂《英文字典》［*A Dictionary of English Language*，1755］，这本著作对英语发展做出了重大贡献。尽管穷困使他在牛津大学读了仅13个月书就辍学，但是1765年他被授予都柏林三一学院的名誉博士学位，十年后又获得了牛津的这一学位。1738年相貌丑陋身患残疾的他发表了讽刺诗《伦敦》，一举成名。詹姆斯·博斯韦尔的《约翰逊传》［*Life of Samuel Johnson*］一书成功地使他声名远扬。他的著作包括《沙维奇传》［*Life of Mr. Richard Savage*］、《阿比西尼亚王子拉塞拉斯传》［*The History of Rasselas, Prince of Abissinia*］、《诗人列传》［*Lives of the Most Eminent English Poets*］等。他是当时文坛的执牛耳者，1765年他出版了经他校订的《莎士比亚全集》［*The Plays of William Shakespeare*］，这一版本常被后世学者诟病，因为约翰逊有时会出于己见对原文进行删改。他对莎士比亚评论的主要贡献在于他为莎士比亚剧目所做的批注和他为这一版本所做的序言。——译注



图17　沃德（E. M. Ward）:《约翰逊博士在查斯特菲尔德勋爵的候见室》
（*Dr. Johnson in the Ante-room of Lord Chesterfield*）

Vindicated from the Charge of Plagiarism］。道格拉斯赞扬了洛德对揭示弥尔顿的工作方法所做的尝试，但是让道格拉斯感到遗憾的是洛德不得不求助于伪造的手段来揭示弥尔顿是一位伪造者的做法。洛德根本没有引用"现代人的作品"，而只是引用威廉·奥格［William Hog］1690年翻译的拉丁版《失乐园》译本。甚至这些节选部分也已经被篡改。更为糟糕的是洛德自由发挥地杜撰出八行诗，并把它归为斯塔夫尔斯特斯［Starphorstius］的作品，甚至插入"正宗的"《失乐园》文本。弥尔顿遭
39 到了"剽窃自己作品"的指责（道格拉斯，1751年，第36页）。洛德公开承认自己有罪，但是后来仍然执迷不悟、进一步强词夺理，声称弥尔顿在查尔斯国王［King Charles］的《国王的圣像》［*Eikon Basilike*］[1]中伪造了数个段落，目的是为了让国王被人指控剽窃（《国王的圣像》现在被广泛视为一部伪著，尽管不是由弥尔顿伪造）。道格拉斯用《弥尔顿没有剽窃》［*Milton no Plagiary*］（1756年）做出反驳，争论就此结束。但是，这一非同寻常的案例所带来的后果蔓延开来比洛德的伪造影响更为广泛。洛德能以剽窃罪攻击弥尔顿，只因为独创性的想法业已取得了优先权。然而，这一概念不排除模仿。在18世纪中期，模仿的极端形式就是剽窃，它与独创性一起争夺对真正的审美产品的统治权。洛德对弥尔顿的古怪攻击可以看作是这场冲突中的一个着压点。

人们往往称17世纪末和18世纪初是奥古斯都［Augustan］时期或新古典主义时期，这暗示了对希腊文和拉丁文作家（通常称为"古人"）的巨大尊崇。所有受过教育的人都该效仿古人。荷马和他的古典前辈们垄断了发明和原创的观点。正如约翰逊虚构的圣人埃姆利克［Imlac］在

1 《国王的圣像》：英王查理一世被处死后不久，英国坊间出现了一本以他的口吻写成的著作，为查理的行为辩护。这一著述销量惊人，引起了国会的担忧。国会原本想把撰文驳斥"伪查理一世"《国王的圣像》的任务交给塞尔登，但是塞尔登谢绝了，于是国会转而委托弥尔顿来完成。——译注

《拉塞拉斯》[*Rasselas*][1]（1759年）中所言，古人

> 已经穷尽了一切，对后人来说，只有相同事件的转录、相同图像的重新组合而已。无论出于何种原因，常见的是早期作家拥有自然，他们的追随者则拥有艺术。
>
> （《拉塞拉斯》，1976年，第60页）

因此，“艺术”是一项综合的或合作的事业，就像中世纪**作家**的工作。然而，过分靠近源头的道德标准就成为一个痛点。在《奇迹年》[*Annus Mirabilis*][2]（1666年）的序言中，德莱顿[Dryden][3]对模仿维吉尔[Virgil]和简单改写维吉尔的做法没有提出任何疑虑：

> 我处处效仿他，我不知道何为成功的秘诀，但是我确定勤奋就足够了；我的意象很多都是他的复制品，其余的则都是他的模仿品。
>
> （转引自萨瑟兰，1963年，第134页）

事实上，到18世纪初产生了一个被称作模仿派[Imitation]的奇特流派。

---

1 《拉塞拉斯》：全名*The History of Rasselas, Prince of Abissinia*，译为《阿比西尼亚王子拉塞拉斯传》，原标题是《阿比西尼亚王子：一个故事》[*The Prince of Abissinia: A Tale*]，经常缩写为《拉塞拉斯》，这是塞缪尔·约翰逊创作的一则幸福寓言。它最初的标题是《生命的抉择》[*The Choice of Life*]。他仅花费一个星期创作这部作品，以帮助支付他母亲的葬礼费，并打算于1759年1月22日把它完成（他的母亲去世前夕）。这本著作最早在1759年4月于英国出版。约翰逊被认为共收到75英镑的版权费。1768年出版了第一个美国版本。他以委婉细腻、曲折动人的笔触描写了两位青年的故事。——译注

2 《奇迹年》：约翰·德莱顿1667年发表的一首诗，纪念伦敦的“奇迹年”。尽管诗名为奇迹，实际上当年曾经是一大悲剧，包括伦敦爆发的大火灾。全诗共1 216行，语言风格独特。——译注

3 约翰·德莱顿[John Dryden，1631—1700]：英国诗人、剧作家、文学评论家，英国戏剧史上戏剧评论的鼻祖。从王政复辟到17世纪结束他一直是英国文学界的主导人物，曾担任桂冠诗人一职。德莱顿创立了英雄偶句诗，这成为后来英国诗歌的标准形式之一。他影响了蒲柏和其他年轻的作家，被这些人称为“光荣的约翰”[Glorious John]。——译注

40 这一形式的后期繁荣是约翰逊的《伦敦》[*London*]（1738年）和《人类愿望的虚荣》[*The Vanity of Human Wishes*]（1749年），这些分别是对朱韦纳尔[Juvenal]的第三部和第十部讽刺作品的模仿。约翰逊在他的《蒲柏传》[*Life of Pope*]（1778—1779）中描述这一形式为“介于翻译和原创之间”（约翰逊，1975年，第364页）。这可能曾经是一种妥协，但是正如詹姆斯·萨瑟兰[James Sutherland]所指出的，“文学借鉴的问题是18世纪诗人和评论家付诸很多思考的问题”（萨瑟兰，第133页）。显示你借鉴了古人的作品（而且像蒲柏这样的诗人开了先河），可能出于强化文本效果的目的。但是它也可能会减少文本与作者之间的联系，从而降低真实性。一位安妮女王时期的诗人采用了列举大批参考书目的措施：

> 为了避免被归类为剽窃之作，我以明显不同的字体刊出我参考的、我记忆中可以追溯的任何一位英国作家的作品。
>
> （约翰·史密斯，《即兴诗集》，1713年；转引自萨瑟兰，第135页）

这是一种完善协作文本的方式，但是这种过于刚性的二元主义[binarism]或划界方式既累赘笨重又不尽如人意。年轻时的蒲柏宁愿选择隐喻式的沉思也不选择干预文本。在1706年他写给沃尔什的一封信函中（我确信我们可以相信这一信函的可靠性），他提出了这一问题：

> 借鉴的自由可以拓展多远？……在借鉴他人的情况下，作家犹如树木，自己只会生产一种果实，但是通过嫁接在他人身上就可能产出各种果品。互相借鉴使诗歌欣欣向荣；然而，诗人该像商人一样，用属于他们自己的东西偿还从他人那里借鉴而来的东西；而不

是像海盗那样把所遇之物作为奖励全盘皆取尽收囊中。

（萨瑟兰，第134页）

在世艺术家与去世艺术家之间“互惠互利”的景象将会一再重现。无论是得到承认的抄袭（模仿），还是未经承认的私下抄袭（剽窃）的有害观念，都受到抑制、未曾恶化。然而，如果作家进行这种繁荣和丰产的合作，那么他们还要警惕丧失独创性或者盗用他人的作品。斯威夫特在为《一只桶的故事》[*Tale of a Tub*]（1710年）[图18] 做出的“道歉”中声明：“我认为对作家来说，没什么比剽窃更卑鄙无耻了。”（斯威夫 41
特，1975年，第7页）这是暗藏在洛德对弥尔顿的攻击背后的一种敌意。并非巧合的是，在洛德的伪造暴露于世的同一年，赫德主教 [Bishop Hurd，图19][1] 出版了《论诗歌模仿》[*A Discourse on Poetical Imitation*]。赫德力图表明，无论是古人（“早期发明的奇迹”[miracles of early invention]，第194页）还是现代人，使用的都是相同的自然意象。因此，在这一意义上的模仿是模仿 [Mimesis]，是对现实世界的“原始抄袭”（第110页），这将不可避免地导致与语言表达具有相似之处。只有模仿的证据是无可辩驳的，人们才应该考虑那是直接向他人借取。同年晚些时候约翰逊在《漫谈者》[*Rambler*] 第143期中，把赫德的说法总结为：

因为并非每一个相似的实例都可以被认为是对模仿的证明，所以并非每一个模仿都应该被诬蔑为剽窃。

1　理查德·赫德主教 [Bishop Richard Hurd，早于1720—1808]：英国神职人员和作家，也是莫斯特 [Morcester] 区主教。英国著名画家托马斯·庚斯博罗 [Thomas Gainsborough] 曾经为他画像。他的主要作品有《骑士精神与罗曼史信札》[*Letters on Chivalry and Romance*，1762]、《论友谊之精妙》[*On the Delicacy of Friendship*，1755]、《国外旅行使用的对话》[*Dialogues of the Uses of Foreign Travel*，1764]。他还编辑过威廉·沃伯顿作品集、亚伯拉罕·考利作品选集 [The Selecte Works of Abraham Cowley]。1811年他自己的八卷作品集问世。——译注



图18 《一只桶的故事》[*Tale of a Tub*] 版画，说明人类奋斗的三个舞台：支座（the gallows），剧场（the theatre）和布道坛（the pulpit）

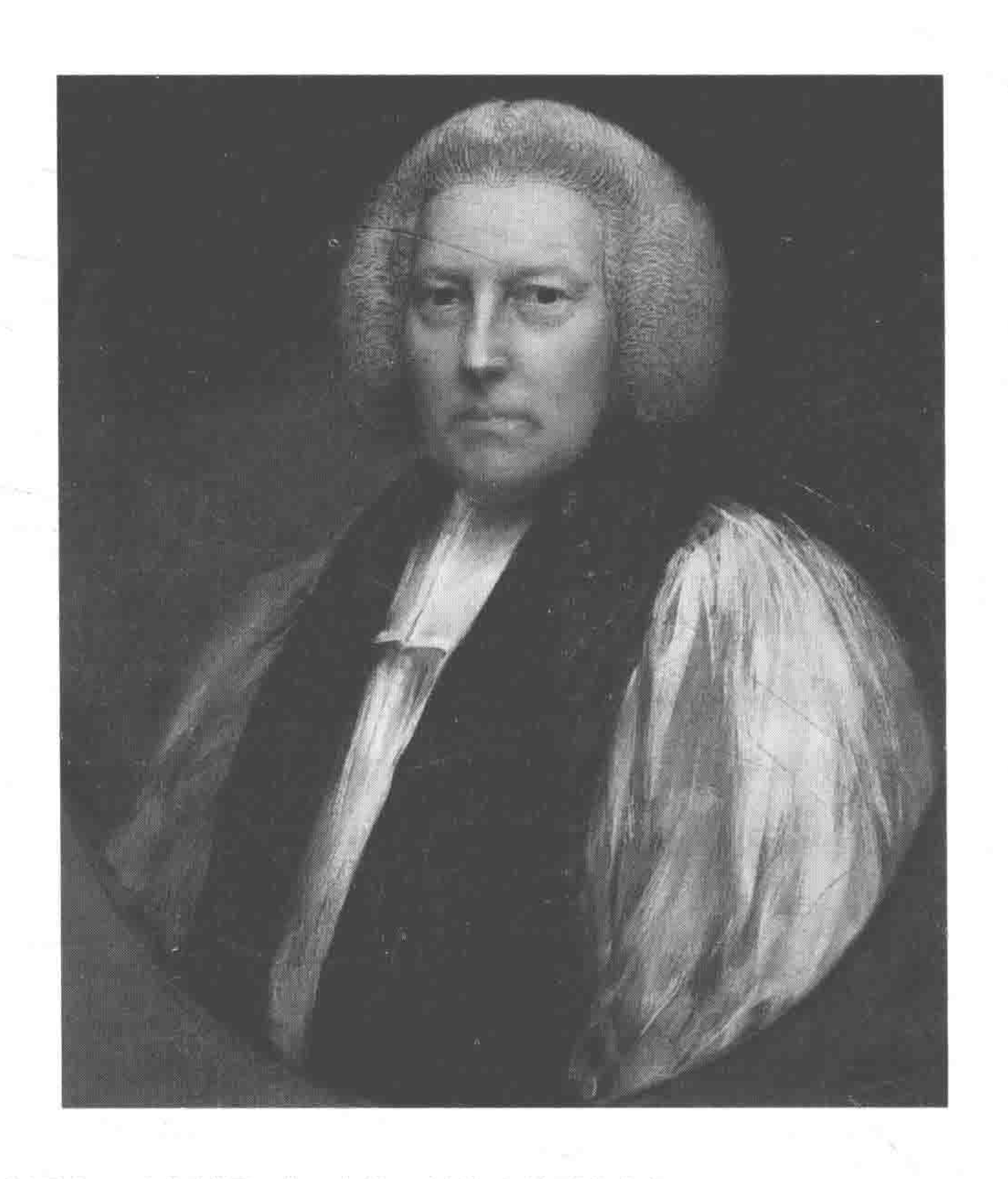


图19　托马斯·庚斯博罗:《理查德·赫德主教肖像》[*Portrait of Bishop Richard Hard*]

所以对模仿的辩护很容易受到洛德的伪造的激发。他试图把弥尔顿从原创作家这一宝座上掀翻。仅仅几年后模仿又遭受了另一致命的打击。爱德华·杨［Edward Young］的《关于原始创作的猜想》［*Conjectures on Original Composition*］（1759年）敦促读者要“效法”古人而不是“抄袭”古人（第26页）。他建议作家“潜入你的内心深处；学习深度、广度、偏见和你心灵的所有内涵”（第53页）。根本不存在“互惠互利”的问题，唯有自我表达：

> 可以说原著具有蔬菜的性质；它自然地源自天才的生命力之根，它生长，它不是人为制造的：模仿品往往是一种人造品，通过机械、艺术、劳动，产生于先在的材料而非自身。
>
> （第12页）

杨的言论概括了真实性的“内部”复杂性，这现在已然成为流行事物。原著具有一种神秘感和自主性，那是不言而喻的。文本本质上是柏拉图式的也是无形的。人们把模仿这一次要地位赋予了制书的理念：杨对动词**制造**［made］的使用几乎具备了**伪造**［forged］或者**编造**［fabricated］词源意义的词性。作家的形象遭到了颠覆，脱离了笛福提出的“用笔
42 墨工作者”的形象。然而，在杨的《关于原始创作的猜想》出版的同一年，威廉·洛德的老乡詹姆斯·麦克弗森，开始炮制英国文学界最为轰动的文学伪造案：《奥西恩》［*Ossian*］。《奥西恩》把大量新特征引介入我们的讨论之中，因为这一伪造并没有对任何古代作家或者现代作家的文学作品进行借鉴。《奥西恩》无须窃取他人的文本，而是掺和配制了自己的权威。为了找到一个考量《奥西恩》的角度，我们需要重新探究两个相关的问题：写本和历史。

编辑干预：是篡改还是骗局?

在提到早期小说时，有人说18世纪写本获得了一种新的权威性。这种充满虚构的文献成了确切无疑的知识基础。我们将看到在虚构文学作品方面，编辑产生了对原始文本的需求。历史学家也需要同样的标准，因为“证明物”或文献记载比以前的印刷文献更加贴近实际经验，因而更受重视。通过考古学或人类学的证据来核实文献来源的手段尚未通用。蒲柏的朋友博林布鲁克子爵在1735年指出了文献来源的价值。博林布鲁克在他富有影响力的《关于历史的研究和用途的信札》[*Letters on the Study and Use of History*]（1752年）中抱怨说，希腊历史学家希罗多德“既无原始文献也无任何真实的纪念碑以资引导，然而这些却皆是真实的历史之唯一基础”（第64页）。“原始的”在这里是指古代的且保持原貌的。伟大的哲学家约翰·洛克 [John Locke] 在17世纪末做出了一个暧昧的请求，“我觉得最有价值的莫过于古代文献，我希望我们拥有更多且更纯正的古代文献”（洛克，1968年，第412页）。在写本受到尊崇的同时，它与伪造的亲密关联也显而易见。这一问题是双重性的。大多数古老的文献记载业已遭人篡改，而且最古老的文献记载往往皆为诗篇，这意味着在其源头就有一定程度的虚构和文字润饰。自然神论者约翰·托兰 [John Toland] 宣布，在爱尔兰存在“真正古代的和纯正的”文献记载，但是它们都被埋没了，夹杂于“数目更为庞大的”“杂有篡 43
改材料的”和“伪造的”写本之中：

> 显然存在这样一个问题；而我们却缺乏解决它的意愿或技能；把糟粕从纯粹的矿石中分离，把真假英镑硬币鉴别开来。
>
> （托兰，1740年，第83页）

无论是技能还是意愿都不一定必须存在。[1] 威廉·沃伯顿［William Warburton］相信，这一新情况让中世纪学者施展的文本干预和扭曲行为回归文化舞台。历史学家正在运用“每一个修道士的故事以及游吟诗、奇闻逸事和民谣故事”（沃伯顿，1727年，第64页）。认证真实性的新精神适得其反。研究民族历史的远古时期，历史学家不得不面对游吟诗人这一类人，他们是最早的文献记载的创作者。虚构和历史相吻合。亚当·史密斯［Adam Smith］指出：“诗人是第一批历史学家……用拉丁文、意大利文、法文、英文和苏格兰文的最古老创作都出自诗人之手。”（史密斯，1963年，第100页）休·布莱尔更强烈地提出这一观点：“历史无他，它正是以这种诗意的故事形式出现的。”（布莱尔，1783年，第2部，第317页）历史学家发现了处理这种悖论的不同方式。苏格兰人托马斯·伊尼斯［Thomas Innes］指控爱尔兰游吟诗人蓄意歪曲编造历史，称他们为“伪造者”，并宣称他们“在他们的子孙后代身上遗留了根深蒂固的骗局精神，甚至基督教也无法纠正这一问题”（伊尼斯，1729年，第2卷，第476页）。威廉·罗伯逊［William Robertson］把游吟诗这类文献统统拒之门外，他的《苏格兰史》［*History of Scotland*］（1759年）从13世纪才开始记载。在此之前的时期是一个深渊，“一个巨大的空间……留给臆造去占据”（罗伯逊，第1卷，第1—2页），这可能预示了《奥西恩》的诞生。站在罗伯逊绝对对立面的是极端狂热的爱尔兰人杰弗里·基廷［Geoffrey Keating］。用来验证他的文献来源的方法，就算称不上荒诞，也与事实相去甚远。基廷在《爱尔兰通史》［*The General History of Ireland*］（1723年）中浓墨重彩地描绘了塔拉［Tara］的一所古

1 皮埃尔·培尔［Pierre Bayle］在他的《字典》［*Dictionary*］（1697年）中呼吁制定颁布一部验证法［Law of Authentication］，这部法案对于史学会将会“充当一个钩子，分开事物，分清真理与谬误”（“尼德哈德”［Nidhard］的条目；引自伦纳德·J.戴维斯［Lennard J. Davis］，《事实小说》［*Factual Fictions*］，1983，第37页）。正如我在后面的章节中展现的，杰弗里·基廷在他的《爱尔兰通史》（1723年）中为早期爱尔兰文化提供了这样的法律。

老的爱尔兰大学。这所学院每三年详细审查一次所有档案，并清除记载的错误信息。因此不可能存在伪造文件的可能性。这一记述在某种程度上值得引用，这既因为它具有娱乐价值，也因为它显示了作家们在关于真实性的问题上是多么自觉：

> 在本届大会中，宝岛的古老文献记载和编年史记载得到细致研 44
> 读与审查；如果检测到谎言，它们会立即被删除，不可能把虚假的历史强加于后人；作者通过他的关系，或者通过歪曲事实并以不正确的色彩来体现它们，或者通过他自己的幻想和炮制，傲慢地扭曲这一世界，这样的作者被严肃地降级从而失去出席大会的荣誉资格，并被冠上声名狼藉的头衔：他的作品因不值得相信同样被人销毁，不会得到允许收录进档案之中，也不会收入王国的文献记载之中。这种驱逐还不是他受到的全部惩罚，因为他可被判罚款或监禁，或者议会所裁定的任何适当判刑，以资惩罚。通过这些方法，无论是出于害怕丑闻或者耻辱，或者出于害怕失去他们的房产、退休金和资助，也许出于害怕因某种肉体矫正而难受，这些时代的历史学家被引导在他们的关系中都十分姿正行端、循规蹈矩，他们仅传承通过这一庄严的测试和审查的信息，以及由这一学识渊博的大会的管理局和权威推荐的信息，除此之外他们没有传给后代任何其他东西。
>
> （第1卷，第67页）

这是国家审查这种可能性没有被提出。文献的真实性掌控在当权者手中。基廷提到的“大会”可以提醒我们想起教会对《圣经》典籍的掌控。文学伪造是一项大是大非的罪行，不只是违背了不成文的文化法。基廷的这一伪造的历史事件是对有关史料真实性的一种想象性干预。麦

克弗森和查特顿随即打出了相同花色的牌。

如果基廷的大会中的净化之手出于个人之手而非国家机构之手，那么这种个人介入就可能被控犯有篡改罪，这种罪行是主观的、隐蔽的，或道德上不可接受的。对于18世纪的编辑和人类学家而言，无论是他们在其他编辑身上看到的做法，还是他们所作所为的表现，在这两方面这都是他们所面临的一个棘手的难题。真实性这一问题对于历史学家而言十分棘手，现在它对于文学史学家而言一样棘手。蒲柏在《群愚史诗》结尾宣称，编辑犯有诸多罪行，“他们裁剪、压印、污损图像、混杂他们自己的糟粕，或者伪造相同的东西；他们把这些出版、发表，把它们扭曲为真实的作品”（蒲柏，1975年，第459页）。在这一点上我们可以提及理查德·本特利[1]。在17世纪90年代，他曾经卷入了有关法拉里斯［Phalaris］和其他希腊作家的信函真实性的一场论战。本特利大量
45 展现了他渊博的古典学问，他借此争辩现存的文献并非是原创的，而是以“模仿技能”著称于世的那些诡辩派犯下的伪造罪行（本特利，1697年，第9页）。据报道本特利曾经说过：“鉴别伪作是理性的作用之一。”（本特利，1701年，第90页）他在1732年开始编辑弥尔顿的《失乐园》［*Paradise Lost*］时，肯定乐于担任这一角色。他声称收到的文献是“可耻的”腐败物，而且提供了一个具体的理由。作品的疵点出在每天誊写弥尔顿口授诗篇的抄写员上（弥尔顿已经完全失明）。这位抄写员在出

1 理查德·本特利［1662—1742］：英国古典学者、评论家和神学家。1700年他任剑桥大学三一学院［Trinity College，Cambridge］校长。本特利是校勘学史上值得一书的人物，他因文学和文献批判而著名，被称为“历史文献学的缔造者”。他的作品包括《致约翰穆勒书》［the *Epistola ad Johannem Millium*］，为J.戴维斯［John Davies］编校的西塞罗［Cicero］著作《图斯库鲁姆论辩集》［*Tusculan Disputations*］所著校勘性附录，1711年发表了贺拉斯诗集［*Horace*］的一个编订本。晚期编辑有1726年发表的泰伦斯［*Terence*］著作的一个版本，还有《伊索寓言》［*Fables* of *Phaedrus*］和P.西鲁斯［Publilius Syrus］的《言论集》［*Sententiae*］，及1739年发表的马尼利乌斯［Manilius］的一部著作《天文学》［*Astronomica*］。由卡罗琳女王［Queen Calorine］提议他校订了弥尔顿的《失乐园》，这一作品广受非议，被批评为他最蹩脚的作品。——译注

版社“监督”文字出版时曾经非常玩忽职守。他“如此可耻地执行那一信任委托，以至于出于他的愚蠢无知和胆大妄为，可以说使**天堂失去了两次**”（本特利，1732年，A1背面页）。因此，恢复天堂本色是本特利的职责，他通过自己的“猜想尝试恢复正版的**弥尔顿**”。这些修订文本被插入页面空白边缘，以便读者可以在版本之间做出选择。但是，出现了一个更深层次的腐败，它比印刷者犯下的错误更甚一层。这位抄写员巧妙地“在弥尔顿不知情的情况下，把他自己的几句诗强行加入书中”（本特利，1732年，A2背面页）。因此，这一文本中包含了许多虚假段落。然而，在缺乏写本佐证的情况下，本特利承认仅仅是出于直觉或者出于“远见卓识”才让他能识别出这些缺陷。这位伪造者对文本的篡改之处标以斜体并用括号标出，本特利在脚注中添加评注。结果竟然是，许多受到强烈谴责的段落，正是美化诗篇的那些精致又独特的史诗明喻。本特利对这些感到厌恶，不能接受这是弥尔顿的责任。例如，本特利对一个“伪造的”明喻（《失乐园》，第1册，第579—587行）评论说：

> 弥尔顿的确在他的散文中告诉我们，在青年时期他是一位浪漫故事的狂热爱好者及读者：但是他在自己晚年肯定具备更多的判断力，不会用这种浪漫主义的垃圾［Romantic Trash］玷污他的诗篇，这种东西在他创作的年代就已经遭人淘汰了、被人遗忘了。这里堆积着粗制滥造的俗野词句，没有任何语言修饰也没有任何诗意色彩，这仅仅有助于使选自圣经的他自己的论断被认定为同样不同凡响，这是如此招摇的卖弄学问，是对无用的阅读如此愚蠢的自吹自擂，我将不会指控他这一点：让他的熟人和编辑去承担它吧。
>
> （本特利，1732年，第26页）

针对某一个作者，本特利把审美价值和真实性混为一谈，这种离奇

46 的行动策略是这种情形的最令人震惊的例子之一。本特利编造了一位华而不实的伪造者，来作为他想要完全驱除的那部分诗歌的借口。本特利的发明是“把纯粹的矿石与废渣”分开的又一尝试，像托兰写的那样“把英镑与假硬币”分开。一如基廷做的那样，本特利不得不求助于虚构。塞缪尔·约翰逊相信，本特利的“假设”是“如果他认为它是真实的，那就是轻率的、毫无根据的，正如人们所说的，如果他在私底下允许它是虚假的，那则是卑鄙的、有害的”（约翰逊《弥尔顿传》[*Life of Milton*]，1975年，第99页）。如果后者的细节是真实的，和之后的洛德一样，本特利用伪造把伪造强加入《失乐园》中。

本特利的变幻莫测可能不如最初预计的那样异乎寻常。其他德高望重的人物也陷入了文字真实性的麻烦之中。值得注意的是，历史学家相信他们正在既恢复历史又恢复文学。正如托马斯·沃顿 [Thomas Warton] 所说，最优秀的古代诗歌蕴涵了创作时的“时代特色”，“保存了最美丽的、最具表现力的风俗习惯”（沃顿，1774—1781年，第1卷，第1—2页）。准确来说文学史恰恰是这样：透过文学得见的历史。一首诗不需要把历史事件描述为一份社会历史的记录。它通过渗透来吸收周围的风俗习惯。如果这首诗有一位作者，这一历史的权威使得一切变得更加强有力。他或她可以被看作形成神圣历史经验的目击证人。托马斯·布莱克韦尔 [Thomas Blackwell] 称赞《伊利亚特》的历史价值，他说荷马“描绘的正是他感受到的和所见的**事物**”（布莱克韦尔，1735年，第34—35页）。一如我们将看到的那样，麦克弗森和查特顿为他们的想象性作者重构了那一情形。

托马斯·帕西 [Thomas Percy] 希望他的《古英语诗歌遗篇》[*Reliques of Ancient English Poetry*]（1765年）具备这种权威性。这部合集的基础是帕西在一位朋友家发现的一部古代对开本写本。帕西声称，这部写本中的诗篇都是由游吟诗人的接班人，即中世纪时期的游方诗人创作的。因

此《古英语诗歌遗篇》通过历史的权威断言它们的真实性。但是，帕西
不得不承认：这些对开本式写本遭到损坏，因而许多地方需要修订校
勘。就像本特利的“猜想”一样，帕西插补的段落本该通过用单引号括
起来变得引人注目，但是其中只有极少地方做到了这一点。在这里合作
的伦理被调整为篡改的伦理。未经确认的修订可以被认作伪造。帕西的 47
创作程序激起了暴躁的编辑约瑟夫·里特森［Joseph Ritson］的疑虑。他
曾经谴责他的同僚历史学家约翰·平克顿［John Pinkerton］为臭名昭著
的诗篇“苏格兰女英雄史诗”狡诈地填补了一些内容。这一民谣作为一
部新发现的古代诗歌集出现在1719年，尽管它的作者很快就被认为是伊
丽莎白·沃德劳［Elizabeth Wardlaw］夫人和约翰·布鲁斯［John Bruce］
爵士。在1740年这些诗篇作为“遗篇”［Fragment］再次发表。在《苏
格兰的悲剧歌谣》［*Scottish Tragic Ballads*］（1781年）中平克顿声称已经
把“苏格兰女英雄史诗”恢复至“原著的完美”程度，通过“拉纳克
郡［Lanarkshire］一位女士记忆中”（第35页）口头叙述获得了新诗节。
这一不可靠的诗歌出处使里特森愤怒不已，他把平克顿的版本看作双
重意义上的伪造：“枯燥拙劣的伪造”“精研细琢的系统化伪造”（里
特森，1794年，第1卷，第62、76页）。里特森痛斥苏格兰文化沉迷
于“欺诈、伪造、冒用”（第70页），把平克顿比喻为洛德、麦克弗森
和大卫·查默斯（［David Chalmers］，他的《教皇史》［*History of the
Popes*，1748—1766］，是剽窃了法国历史学家蒂耶蒙［Tillemont］的
作品）。

然而，里特森不仅同意约翰逊的格言：苏格兰人爱苏格兰甚于爱真理。在《古代歌谣》［*Ancient Songs*］（1792年）中里特森伺机一旁怀疑地斜眼审视帕西的《古英语诗歌遗篇》。里特森要求检查帕西这部“没有其他一位作家曾经见到”（第19页）的珍贵对开本写本，这一指控的矛头直指麦克弗森。帕西给出了试探性的回应。在他出版的《古英语诗歌

遗篇》第4版（1794年）中他发表了“加韦恩爵士的婚姻”［The Marriage of Sir Gawaine］的写本版，希望能够以此说服他的评论家，

> 如果所有的错误的、腐败的、荒唐的无知**背诵者**和**抄写手**的废话被迷信地得以保留，而未曾尝试纠正和修订它们，很多作品会变得多么不堪出版啊！
>
> （1794年，第3卷，第350页）

里特森不是不同意这种编辑的责任。但是“加韦恩爵士的婚姻”只说服他相信帕西原本应该出版所有原著，并使他篡改的版本可以得到解释澄清。如果没有这种区分，帕西的干预文本就是“他自已的捏造物”（里特森，1802年，第1卷，第109页）。这就是看待麦克弗森的那种眼光。
48 里特森一旦破坏了《古英语诗歌遗篇》的真实性，其历史的权威性便轰然倒塌：

> 这样一部作品集的买家和精研者就会既受到欺骗又受到强迫，他们会产生这样一种幻觉，自以为所获得的乐趣源自古代思想。
>
> （里特森，1802年，第1卷，第141页）

历史小说。里特森的结论堪比约翰逊对《奥西恩》做出的一则评论：

> 假如它确实是一部古代作品，是反映当时思想方式的一个真实标本，那么它就是一流的奇思妙想。作为一种现代产物，它则一无是处。
>
> （博斯韦尔，1924年，第320—321页）

我在本节已经随心所欲地做出了涉猎广泛的阐述，以表明在搜索真实文献时伪造是多么至关重要的核心问题。现在应该是时候转向18世纪的两位最伟大的伪造者对这次辩论做出的贡献：詹姆斯·麦克弗森和托马斯·查特顿。

麦克弗森的《奥西恩》

1763年5月19日，詹姆斯·博斯韦尔在伦敦莎士比亚头像酒馆［the Shakespeare's Head tavern］经过了一夜"放荡不羁"之后，在他的日记中记录到：

> 我与麦克弗森共进早餐，他给我读了一些苏格兰诗的原文……然后我去了埃格林顿勋爵［Lord Eglinton］府……后来在海德公园［Hyde Park］与麦克弗森散步，他责骂人类，发泄了极端不满的情绪。
>
> （博斯韦尔，1974年，第264页）

斯格特·博斯韦尔［Scot Boswell］所指的这位26岁的家伙就是詹姆斯·麦克弗森。那时他已经是相当知名的人士了，他已经到了伦敦，担任了非常成功的三部古老的盖尔语诗文集的指定编辑：《古代诗歌遗篇集》［*Fragments of Ancient Poetry*］（1760年）、《芬格尔》［*Fingal*］（1762年）和《特莫拉》［*Temora*］（1763年）。他声称所有这些诗篇都属于名为"奥西恩"的苏格兰诗人的口头创作。从一开始人们就对"奥西恩"的真实性表示怀疑，而不是质疑他的审美价值。《奥西恩》很快在欧洲 49
享有盛名，它成了少年维特［Werther］的止痛药、拿破仑口袋中的袖珍册。麦克弗森不能被真正淘汰出局。假如证明他是一位伪造者，他就会是一位十分优秀的诗人；假如证明他不是一位伪造者，他就是一位勤勤

恳恳、兢兢业业的编辑。因而他对博斯韦尔提出的不满和反叛的姿态掺杂了很多虚张声势的成分，这一点在两人的下一次会面中表露无遗：

> 崇高的野蛮人（我这样称呼麦克弗森）今天十分蛮横无理，冒天下之大不韪地口吐狂言。我们非常快乐。
>
> （博斯韦尔，1974年，第265—266页）

但是《奥西恩》确实挑战了关于艺术的“业已确立的观点”。如果“肆无忌惮的”虚构对于他人而言是激进的文化发现，那么在4世纪的苏格兰，一位荷马式的诗人的存在对一些人而言则完全有必要。

在1760年初文坛上出现了一部由15篇散文诗歌组成的薄薄的文集，题为《收集自苏格兰高地、译自高卢文或厄尔斯文的远古诗歌遗篇》[*Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language*]。这位编辑兼翻译家依然是一位匿名人士，虽然他的身份很快就被揭穿。《收集自苏格兰高地、译自高卢文或厄尔斯文的远古诗歌遗篇》的序言拒绝评论这些诗歌作品遗篇的“诗歌价值”。相反它更多地强调其真实性，在信奉异教的苏格兰这些诗篇可能出自一位叫奥西恩的王子，被称作“末代英雄”的他创作了更长篇的诗歌作品遗篇；它强调了编辑所使用的（无标注日期）手稿的存在，最终还强调了诗篇在黑暗时代闪现的历史价值。麦克弗森抢先采用了类似于帕西主教那样的“合法化”编辑手段，试图使自己的诗歌自为权威。《收集自苏格兰高地、译自高卢文或厄尔斯文的远古代诗歌遗篇》也大多采用一般现在时的独白；它传达了来自过去的声音；提供了历史经验的第一手渲染。麦克弗森甚至采用了学术性的脚注。

两年之后此书依照早有名目的奥西恩史诗《芬格尔》被大量扩充。爱丁堡学者们对《收集自苏格兰高地、译自高卢文或厄尔斯文的远古诗歌遗篇》的反应十分热烈，因此他们资助麦克弗森去高地旅行，去拯救

奥西恩的遗物以免它们被人遗忘。赞助者们没有失望。《芬戈尔》被人们赞誉为一部伟大的民族史诗。麦克弗森从他的出版商那里收到了1 200英镑。托马斯·格雷［Thomas Gray］承认麦克弗森“让一件隐藏多年的 50
瑰宝重见光明”（格雷，第2卷，第680页）。这一次麦克弗森的大名出现在著作的扉页上。《芬戈尔》包含15首短诗和6册史诗，以及精妙绝伦的“外部的”脚注附录、论文集和数篇导言。人类学家认为，麦克弗森已经产生了巨大的影响。迈克尔·罗特［Michael Lort］指出：“麦克弗森以及他的高卢诗歌，业已把所有英国考古学家置于急切追赶威尔士人的境地，他们希望找到某种堪与之相媲美的东西。”（刘易斯［Lewis］，1957年，第6页）帕西主教不认为《奥西恩》是真迹。但在《芬格尔》创作期间，他评论道：

> 因为有人建议他翻译古代苏格兰人使用的克尔特语史诗［Epick Poem］译本，所以麦克弗森非常成功地继续取得了出版赞助：尽管十分之一的读者几乎不相信已经制作的著作版本是真迹——挽救原著以免被人遗忘的编辑将被给予多么巨大的关注。
>
> （刘易斯，第18—19页）

所以原始的、可以信赖的文献脱颖而出，奥西恩的第二部史诗《特莫拉》在1763年出现时，全面的文学大战随即爆发了。争论的关键问题就是评估真实文献的方法。查特顿的伪著重新激起了一场论战，直到该世纪末这场争论才消退。

参与这场论战的大多数作家都把他们的做法分为真实性的外部问题和内部问题两个方面。外部问题涉及文献出处、历史性审议和传记性审议。内部问题关乎写作风格、遣词造句、诗篇创作等。麦克弗森实际上已经开创了使用历史信息来验证文献的二分法。对《奥西恩》的许多回应都可以在历史书籍中找到，这并不令人感到吃惊。为了证明奥西恩

是苏格兰诗人而不是传统的爱尔兰诗人，麦克弗森必须证明苏格兰人是更加古老的民族。麦克弗森直接参与了这场已经旷日持久的民族主义史学争论（在较早的时候我们看到了杰弗里·基廷［Geoffrey Keating］的贡献）。一批古典来源和伪历史性解释具有足够的说服力，使爱德华·吉本［Edward Gibbon］在《罗马帝国衰亡史》［*Decline and Fall of the Roman Empire*］（1776年）的第一章引证《奥西恩》（吉本说："所有证据都显示"，诗歌"由一位古代苏格兰的加里东［Caledonian］原住民创
51 作"；第1卷，第1页，脚注12）。麦克弗森知道这些爱尔兰芬尼亚诗。他巧妙地暗示，爱尔兰的《芬格尔》和《特莫拉》的布局启发了中世纪爱尔兰游吟诗人盗用了《奥西恩》的诗篇。当然他刻意暗示了这一典故是为了巩固《奥西恩》的权威性。在诗歌本身方面，麦克弗森不厌其烦地编造、精辟地捕捉了诗人口述诗篇的语气：缔造中的历史。似乎在鼠疫爆发的那一刻，我们能通过"高频"窃听实况，或者成为他在1722年所遇局面的见证人。麦克弗森创造了后历史学家，他们自发地创造历史。奥西恩也是挣扎在基督教时代的混沌深渊边缘的种族的末代人。末世论给这些诗歌中的历史性情节增添了令人心碎的辛酸：

> 芬格尔！这就是你的话语；但是我再也听不到你的话语。我呆坐在你的茔畔，目光呆滞。林吟风语充斥耳畔；但是我不再听到我朋友的声音。猎人呐喊声竭消散，战争喧嚣销声匿迹。
>
> （麦克弗森，1762年，第40页）

必须说明的是，在麦克弗森时代类似的混沌深渊正在张开，因为1745年后英国人系统化地摧毁了高地文化。然而，麦克弗森在文中无一处指向当下的时代。他也没有为奥西恩的世界提供哪怕最基本的道具，这激怒了那些寻找文中时代错误的学者。

因为必须铭记这一场论战是一次真正的约会演练：这些诗歌既是古

代的又是现代的，还是两者藏而不露的隐蔽混合物。因为这些诗篇是译本，麦克弗森置身于业已认定的源头，那里存在极少可供语言学家精研细磨的语言料理。学者们绞尽脑汁地思索着在一部真实的古代诗歌中应该包括什么内容这一问题。譬如，帕西宣布这部诗歌不可能是真实的，因为其中没有任何语句提及狼（1775年4月7日提出的一项“内部反对意见”，由博斯韦尔报道；1970年，第615页）。克姆斯［Kames］勋爵亨利·霍姆［Henry Home］[1]则被迫得出了相反的结论：

> 人们能够认定：现代作家可能因为从来没有提及玉米，或者没有提及牛，就必须总是这样不断地捍卫自己吗？……一个人创造了一个历史的虚构，设置了处于猎人状态的野蛮人之间的行动场面，如此具有天分的人，自然会构建在他看来最适合那种状态的风俗习惯的框架。那么，什么能诱惑他采用与他可以构建的任何野蛮人风 52
> 俗理念如此相对立的风俗体系呢？荒诞显而易见，但是，无论多么勉强我们也要被迫相信，这些风俗不是虚构的，而是现实中他的国度的风俗习惯，或许根据史诗诗人的特权，他将这些稍稍加以凸显或润色。
>
> （霍姆，1763年，第1卷，第283—284页）

显然，一首诗的创作年代可以通过它呈现的历史时期加以确定这一想法不够合理。换言之，《奥西恩》强调现代诗人可能创建一个富有意义的历史场景。对于只愿意欣赏原著、古代作品和现代仿作的许多人而

1　亨利·霍姆［1696—1782］：出生于苏格兰，是当时著名的律师、法官、作家、农业家和哲学家。1762年出版的《批评的要素》［*Elements of Criticism*］一书在美学史上引人注目。此外，霍姆还著有《道德与自然宗教原理论文集》［*Essays on the Principles of Morality and Natural Religion*，1751］、《思维术引论》［*Introduction to the Art of Thinking*，1761］、《人类史纲要》［*Sketches of the History of Man*，2卷册，1774］和《农民绅士》［*Gentleman Farmer*，1776］等。——译注

言，这是一个令人感觉不爽快的结论。T. P. 皮尔顿［T. P. Peardon］曾经认为《奥西恩》是一部构思巧妙的富有艺术性的历史小说作品，目标受众瞄准了苏格兰读者，他们“情感上倾向于接受它是一幅古老凯尔特人的历史画面，而实际上这不过是用以适应他们心态的人造物”（皮尔顿，1933年，第111页）。

许多人都感觉，对于野蛮的异教徒社会而言，《奥西恩》的世界行为表现太过彬彬有礼、太过循规蹈矩，这是不合时宜的。正如马尔科姆·莱恩［Malcolm Laing］在他的《苏格兰历史》［*History of Scotland*］（1800年）中所言，

> 没有描述这一时代的任何特殊风貌；但是，这一野蛮文明中充斥着骑士的慷慨英勇、基督教道德和当今时代的感伤情怀。
>
> （第396页）

事实上，麦克弗森希望《奥西恩》的世界是一个开明的世界。散播神秘的德鲁伊教[1]祭司们已经被放逐。由于芬格尔勇士的宽容与浪漫情感，一些人认为他们高于荷马史诗里的那些无情英雄。对于如何看待黑暗时代，人们广泛持有一种不屑一顾的观点，作为对这一观点的纠正，《奥西恩》成了查特顿笔下的中世纪布里斯托尔［Bristol］的先行者。

1 德鲁伊教［Druid］：是西方世界最古老信仰之一，据信在4 500多年前英格兰石柱群［Stonehenge］建立时就已经存在，德鲁伊教敬拜自然，并将橡树视作至高神祇的象征，他们把寄生在橡树上的槲寄生看作一种万灵丹［panacea］，认为它具有神圣的疗效。因此，这种圣果需要通过特别的仪式方可采集，据说只有在满月和新月的日子，或者每月的第六个夜晚，才能举行这种仪式。此时要由大德鲁伊［Arch-Druid］身披白袍、佩戴黄金首饰，手持黄金镰刀上树割取。这种仪式充分体现了德鲁伊教对于自然力量的崇拜。德鲁伊教士精通占卜，对祭祀之礼一丝不苟，也长于历法、医药、天文和文学……同时，他们也是执法者、游吟诗人、探险家的代名词。男女皆可为德鲁伊教士，在族内担当祭司、法师或预言者，同样在社会上享有崇高的地位。也有史学家将德鲁伊教士与印度的婆罗门［Brahmins］、波斯袄僧［Magi］，以及埃及祭师［Priests］和巫医［Shamans］相等同。——译注

莱恩双管齐下对这一文献发动了攻击。在他自己出版的麦克弗森作品的版本中（1805年），莱恩呈现了一份详尽的清单，罗列了《奥西恩》中对其他诗人的模仿。他把诗歌的风格定义为“一个疯狂而奇妙的模仿组合”（莱恩，1805年，第1卷，第441页）。然而这是缺乏力度的证据。麦克弗森（1796年他以富翁的身份去世）可以声称，他采用相当蒲柏式的和约翰逊式的风格“模仿”方式，在译文中引用了他们的诗作。或许他可以回指到赫德主教的论文，这篇文章论述了与他人之作呼应并 53
不意味着抄袭，而更多是借鉴自相同的资源：自然。莱恩大肆宣扬的“模仿”无法自行其是地使《奥西恩》变成伪作。麦克弗森没有盗取任何其他作家的权威。奥西恩是一位完全幻想出来的诗人，他动摇了关于文学真实性的“业已确立的观点”。伦敦高地协会［the Highland Society of London］委托人员对《奥西恩》的真实性进行全面彻底的调查，它历时30年才完成。他们咨询专家的意见，采访认识麦克弗森的那些人士，也采访声称曾经听到或看到原著高卢诗的那些人（麦克弗森生前并未公开手稿；在1807年出版了附有拉丁文译文的高卢语文本，不过尚未确定这一高卢语文本是否仅仅是麦克弗森英文的译本）。最终的报告同意约翰逊最初曾谈及的评论。正如在《西部群岛的旅程》［*A Journey to the Western Islands*］（1775年）中他所说过的，麦克弗森可能已经翻译了一些“流浪歌谣”，但只是润饰它们的文字（约翰逊，1924年，第107页）。因此，除了《奥西恩》名不副实的美学成功似乎对真实性的需要提出了质疑之外（除了约翰逊的说法“如果一个人全身心**投入**，他可能会写出这样的千秋永恒之物”之外）（博斯韦尔，1970年，第1207页），麦克弗森与帕西没有不同之处，也确实与迄今我们在这一章中所看到的大多数“文献润饰者”并无不同之处。

伦敦高地协会的调研报告于1805年出版。在那一年，沃尔特·斯科特把托马斯·查特顿［Thomas Chatterton，图20］的地位概括为“一个巧



图20　亨利·沃利斯［Henry Wallis］:《查特顿之死》［*The Death of Chatterton*］，B版

妙的冒名顶替者得到了评价暧昧的声誉”（斯科特，1834—1871年，第17卷，第241页）。查特顿的伪造也是美学上的成功（甚至超越了约翰逊博士），这一影响甚至比《奥西恩》更令人忐忑不安。

托马斯·查特顿

1770年夏天，17岁的托马斯·查特顿在伦敦英年早逝，死于性病。在实际意义上与艺术上，他都与他的故乡布里斯托尔［Bristol］相距甚
远。查特顿在1768和1769年炮制了一些虚假文献，这些构成了他的伪造 54
作品，布里斯托尔的历史正是这些虚假文献的灵感源泉。一旦他转身背离布里斯托尔，开始在格拉布大街［Grub Street］[1]寻求文学名望，查特顿就不会长久幸存。就像华兹华斯笔下的“天才少年”一样，这个典型的浪漫天才很快就被冷酷无情的社会所毁灭，并且名垂千古。然而，我对这位毋庸置疑的神童的兴趣在于，进一步调查由他的伪造所挑起的对当代艺术真迹观念的挑战。

重述查特顿炮制的伪著与《奥西恩》所共有的品质几无意义。它们之间存在很多区别，也具有启发性。麦克弗森出版了三卷本《奥西恩》诗集。查特顿的历史构思包揽了100多个未曾发表的项目，它们种类繁多、风格各异，话语形式多样化：诗歌、散文、信札、日记、文告、戏剧、论文、素描。据说这些都由中世纪作家撰写，主要是由两位15世纪的布里斯托尔人：诗人兼牧师托马斯·罗利［Thomas Rowley］和他的赞助人威廉·坎宁［William Canynge］市长（这二人确实存在）。因此，查特顿的伪造作品相当错误地被人叫作“罗利诗篇”［Rowleyan poetry］。

伪造作品中的大部分体裁都是散文，大部分以写实模式创作。查特

1　格拉布大街曾经是位于伦敦西区墨菲尔德的一条街道，是为生计挣扎的独立作家、新闻记者和出版商的传统聚居地，也是英国出版业的一个中心。——译注

顿编造的历史文献非常多元化，它们相互交织构成了一幅鲜活的往昔画卷，甚至笛福的《鼠疫年纪事》也无法与之匹敌。查特顿不像笛福那样，他打破了所有业已确定的文学形式的常规，比麦克弗森的散文诗更加前卫。具有讽刺意味的是，这一令人费解的艺术形式是完全**原创**的，以前未曾有人尝试过。这些作品拒绝同质化的出版形式，把它从手稿转化为成书绝非易事。如果他像麦克弗森一样可以自由选择出版方式，他组织材料的方式可能与如今的编年模式大相径庭。这一伪造品抵制对作品分门别类。许多早期版本必须依赖一个便利的“等”字，它出现在它们的标题中以应对文献的多样性。查特顿从来没有送给出版商一部完整手稿。这一伪造品的激进形态几乎肯定会被艺术领域的“业已确立的意见”拒之门外。它们仅仅零零星星得以印刷出版。

查特顿给他的珍贵文物提供了一个来源，是雷德克利夫大教堂［Redcliff Cathedral］的储藏室，他的父亲曾在这座教堂任教堂司仪，也
55 许这里可能有真正的古老文件流入了查特顿家。尽管现在看起来不可思议，但这并没有阻止1776年约翰逊博士气喘吁吁地拾级而上去查看这一著名的柜子。与麦克弗森不同，查特顿确实使用重写本来创造“原始”手稿，而不是单纯依靠所谓的抄本，虽然他也炮制那些东西。他首先通过当地的历史学家和政要来检验他的伪作，并取得了十分微不足道的成功。然后他举目眺望大都市，但是受到帕西的出版商詹姆斯·多兹利［James Dodsley］唾弃，更为人所知的是受到文物家和小说家霍勒斯·沃波尔［Horace Walpole］唾弃。沃波尔是查特顿传奇中的一个恶棍，但是我们应当会出于更具建设性的原因再次提到他。

把这一伪造定为“古怪反常”不会帮助我们。这一伪造是力争成为非艺术的艺术的一个极端例证。这一伪造品中如此众多的条目都建立在真实文献（“权威”）的基础上，以至于人们搞不清它们到底是历史小说还是史学文本。许多作品，譬如像“塞纳克特·巴特尔梅韦斯·普里奥

尔的罗尔”[The Rolle of Seyncte Bartlemeweis Priorie] 或者“布里斯托尔的艺术家和作家的纹章学叙述”[Heraldic Account of Bristol Artists and Writers] 这样的作品，乍一看它们似乎仅仅是故弄玄虚、炫耀博学。但是它们在作为整体的历史框架中发挥作用，因而不能被删除。它们挑战了我们对可被接受的艺术的观念。即使查特顿现今的编辑和拥护者唐纳德·泰勒 [Donald Taylor]，也不能断定应该赋予许多文本以何种权威，他说它们“寓身于文学与想象性历史之间的阴影地带”，因而查特顿“因此必须从两方面加以研究，既要把他作为艺术家也要作为某种历史学家”（唐纳德·S. 泰勒，1978年，第46页），这其中暗示的是，这些类别是独一无二的。回首18世纪，查特顿像麦克弗森一样通过文学的大本营发送冲击波。然而，这一次不只有历史学理论，还有丰富的语言和学术材料以供我们啃嚼研磨。

在第一件伪造品《布莱斯托悲剧》[*Bristowe Tragedie*][1] 的一个脚注中（查特顿，1971年，第1卷，第6页），可以看见他向文化历史中业已确立的概念抛出的狂轰滥炸。查特顿的编者按说，这一歌谣是“彼时诗歌的标本，比一直教导我们要相信的东西更加优秀”。当他把重要的罗利式悲剧《亚拉》[*Aella*] 的样本寄送给詹姆斯·多兹利时，在封面的说明中他强调了一些补救措施，他希望它们被应用于有关中世纪的成见：

> 驱动我的动机是……说服世人相信，修士（有些人对他们持有 56
> 如此可鄙的看法）并非像普遍认为的那样是傻瓜，说服世界相信他们能在迷信的黑暗时代，以及在这些比较开明的世纪，写出优秀的诗篇。
>
> （查特顿，第1卷，第172页）

1 《布莱斯托悲剧》：又名《查尔斯·波丁爵士之死》。——译注

准确说来，正是对修士学术的“可鄙的”看法才引发了对真实的历史性人工制品认证的驱动力。查特顿认为现在应该纠正这一平衡。他的伪造是对美学进步和历史进程之间浅显联系的直接挑战。公众有机会阅览托马斯·蒂里特［Thomas Tyrwhitt］[1] 1777年编辑出版的先驱版查特顿的作品中的《亚拉》。一年之后主要学者和文学史学家托马斯·沃顿［Thomas Warton］[2] 出版了他的《英国诗歌史》［*History of English Poetry*］第2卷，首次尝试系统化地揭示自乔叟以降的英国诗歌演变史。

沃顿处理《罗利诗篇》的做法（他忽略了散文）精妙地展示了这部伪著在历史上所处的暧昧地位。这些诗篇被划归为15世纪的作品，虽然沃顿的文本表明自身在真实性上值得怀疑。后来他的反对意见变得更加犀利强烈，因为有人针对他立场的可信度提出了批评。在第八部分他这样开篇，他声明：如果这首诗被证明是真迹，那么“我们诗史的这一时期将不再匮乏天才”（第139页）。沃顿的反面证据根基不稳。在提供大量的传记细节之后他指出：

> 首要的是，思想波澜壮阔，情绪缠绵纠结，结构错综复杂，这一切显然证明了这些作品不属于古代。
>
> （沃顿，1774—1781年，第2卷，第156页）

当然这并不意味着这些诗篇就是糟粕。查特顿的伪造诗篇在美学上是非

1 托马斯·蒂里特［1730—1786］：英国古典学者和评论家。他曾编辑亚里士多德［Aristotle］的《诗学》［*Poetica*，1794］，但是主要靠编辑乔叟的《坎特伯雷故事集》［*Canterbury Tales*］第5卷（1775—1778）赢得声誉，他的学识至今仍受人尊重。他于1777至1778年编辑了《认定为15世纪由托马斯·罗利在布里斯托尔创作的诗集》［*Poems, supposed to have been written at Bristol by Thomas Rowley and others in the Fifteenth Century*］，在附录中证明这些诗篇皆出自诗人查特顿之手。1782年，他出版了《附录的辩护》［*Vindication of the Appendix*］，以回应那些依然坚持这些作品具有真实性的人士的辩论。——译注

2 托马斯·沃顿［1728—1790］：英国评论家与诗人。他的《英国诗歌史》是一部非常有参考价值的作品。他复兴了十四行诗。1785年沃顿荣获了桂冠诗人的称号。——译注

常成功的，沃顿是他的崇拜者。不过这种情形导致的后果在各个方面都痛彻心扉，其中最重要的是其艺术价值遭到扭曲，缺乏真实性。沃顿的防御性策略事与愿违地揭示了这一方面。为了表明古代诗词劣质糟糕，为了表明查特顿-罗利的诗篇因优美而不可能属于古代，沃顿提高了真实的权威性，其目的在于使优点变得无关紧要：

> 古代英语诗歌遗篇意外地被人发现，幸运地从长久的遗忘中获 57
> 救，人们酷爱它们，它们被人以狂热的热情加以思忖：排除任何真正的或者内在的卓越品质，它们能提供那种由古代思想诱发的乐趣，这些给想象力以深刻的启迪。
>
> （沃顿，1777—1781年，第2卷，第164页）

这种图腾崇拜式的倾向正是我们随后应当回归的一个要点。不过沃顿逻辑的积极一面自身也存在问题。流行的观点是，培育诗歌天才需要花费很多年，把这些诗歌归属于查特顿作品扰乱了这一观点。正如约翰逊所承认的，“这是我所知晓的最非凡卓越的青年才俊，这位遭人鄙视的年轻人创作出这样的妙语是多么美妙呀”（博斯韦尔，1970年，第752页）。沃顿的盛誉甚至更加令人惊心动魄。假如查特顿依然在世，他“本应该被证明是英国第一诗人”（沃顿，1774—1781年，第2卷，第157页）。这是一把双刃剑，这场文化的两难困境在1782年出版的《述评》[*The Critical Review*] 中得到总结，这也是发生关于查特顿的争议的**奇迹年** [annus mirabilis]：

> 如果……我们把这些诗篇看作一位15世纪牧师的作品，我们将钦佩地看到，我们的语言以无可比拟的速度推进到一种纯洁而高雅的程度，这通常需要岁月的锤炼——反复关注和不懈劳动的效

果。如果它们是一位18世纪的慈善学校的男孩的产物——他学识不够渊博，获取知识的机会也寥寥——我们应当对能够促成这一尝试的天才感到惊讶，我们应该欣赏这种使他能够如此成功地完成它的能力。

（第402页）

同年沃顿在他的《对归于托马斯·罗利的诗篇真实性的质疑》[*Enquiry into the Authenticity of the Poems attributed to Thomas Rowley*]（1782，第6页）中供认，“布里斯托尔的柜子已经成为评论界的潘多拉盒子”。在这一年文学权威确实被拓展到极致。雅各·布赖恩特［Jacob Bryant］和杰里迈亚·米勒斯［Jeremiah Milles］撰写了鸿篇巨制来验证这些诗篇的真伪。这些诗歌所展现的渊博学识本质上是一个**不争的事实**［fait accompli］：这位“慈善学校的男孩”不可能保证具备此类学识。正如布赖恩特所说，“这与自然相矛盾，也与所有的经验相背离”（1781年，第502页）。与布赖恩特的见解针锋相对的人士是沃顿、埃德蒙·马隆［Edmond Malone］和托
58 马斯·蒂里特。沃顿对此论述得最为深刻透彻。查特顿的伪造给“业已确立的意见”所带来的威胁是世界末日式的：

尽管它可能看起来似乎微不足道，但是这些问题的决断影响了诗歌史的发展主线，甚至影响了文学通史的发展主线。如果最终断定这些诗篇真的早在爱德华四世时期创作，那么迄今业已构建的有关诗歌结构进展的条目体系，以及建立在品味、风格和语言的逐渐提高上的各种理论，都将被撼动被扰乱。

（沃顿，1782年，第7—8页）

文学研究命悬一线。尽管它们没有崩溃，但是这并不意味着对这一神经

系统的冲击不是有益的。事实上，直到19世纪斯基特［Skeat］才真正确定托马斯·罗利是一个虚构人物。

1782年出现了另一份趣味十足的文献，那就是霍勒斯·沃波尔[1]致《绅士杂志》［*Gentleman's Magazine*］的一封长信。事与愿违，这场争论犹如一个旋涡把文学前辈及名流都卷入了争论的风口浪尖之中。沃波尔作为一位业余古物爱好者和哥特派小说家而著名:《奥特朗托城堡》［*The Castle of Otranto*］（1764年）本质上是首部哥特小说。《英格兰绘画逸事》［*Anecdotes of Painting in England*］第2版1767年面世。查特顿密切关注，并认真阅读了这本著作，结果发现沃波尔掌握的撒克逊艺术知识不够系统存在缺漏，于是他就不失时机地送给他"撒克逊"手稿"彭斯汀在英格兰的兴起，T. 罗利于1469年为坎宁先生所作"［The Ryse of Peynceteynge, yn Englande, wroten bie T. Rowlie 1469 for Mastre Canynge］。这一机会主义的作品最初是非常成功的，沃波尔对他印象深刻，心怀感激。查特顿贸然寄送了另一部手稿。这一过分举动太出格，结果把事情推向了反面。沃波尔随即向他人寻求帮助，以验证这些作品的真伪，随后很快就拒绝了它们。对于这一世纪末查特顿的支持者们而言，这种行为保证了沃波尔在文学史的骂名堂中获得了一席之位。据信沃波尔在事实上与查特顿之死连在一起，难以逃脱干系（在查特顿传奇中，查特顿并非自杀而是死于性病的观点最近才出现）。查特顿自己写了一首凄惨诗篇送给沃波尔，这是从来没有发表的。他最有意思的评论是关乎文学的：

1 霍勒斯·沃波尔［1717—1797］：英国小说家、艺术鉴赏家与收藏家。在当时以中世纪恐怖故事而著名，他的《奥特兰托城堡》［1764年］首创了集神秘、恐怖和超自然元素于一体的哥特式小说风尚，形成英国浪漫主义诗歌运动的重要阶段。1747年在伦敦附近筑哥特式城堡，并创办印刷所。他的著作极多，包括有关绘画、雕刻、版画的著作及大量书信集。他的百科全书式的书信集［1732—1797］囊括了有关当时社会政治情况的丰富材料，并以其优美的散文风格著称，其中一些的文字被认为是英语语言中最杰出的代表。——译注

你一定称我骗子——

你说，难道你未曾沉迷于这种欺骗？

59 谁写就了《奥特朗托城堡》？

（查特顿，1971年，第1卷，第341页）

《奥特朗托城堡》曾经被断代为1529年创作的一部意大利文黑字手稿，“在英格兰北部一座古老天主教家庭图书馆中”被人发现，据说它是这一手稿的译文（费尔克拉夫［Fairclough］，1972年，第39页）。

因而不可避免的，查特顿死后爆发了一场激烈的争论，人们呼吁沃波尔为他的名字拨乱反正。1779年他私人出版了第一部回应作品，而这几乎难以满足公众需求，因此1782年他允许这一文本在《绅士杂志》上发表。在文中他捍卫自己行为的辩护词非常有趣。他把文学伪造和一般的伪造关联在一起，使这一问题严重化且夸大化。大部分时间他削弱了艺术与非艺术之间的界限，把查特顿的罪行框归于一种犯罪行为：

如果有人提供一张伪造支票给一位银行家，他拒绝接受它，而心思巧妙的制作者事后因自己的小小手段沦为受害者，那么你会公开指责这可怜的银行家，并反责他的谨慎已经剥夺了世人这些所谓的支票，而这些支票可能会欺骗整个大法庭，并剥夺一些大家族的财产吗？

（《绅士杂志》，第52卷，1782年，第191—192页）

沃波尔恪尽了他的公共责任保护了财产。在艺术和社会的商品化正在进行之际，文学伪造业已风生水起，这肯定不是巧合。正如罗伊·波特［Roy Porter］尖锐的言论，

在一种成熟的资本主义经济中，因财产和抵押品的新形式需要，法律正逐渐被带上正轨……关于伪造和假冒的新法规被引入以

> 保护货币和信贷……得以发现犯有伪造罪的那些罪犯中的三分之二实际被执行死刑。
>
> （波特，1982年，第151页）

正如过一会儿我们将看到的，那些众多不幸者中的一位就是约翰逊博士的朋友。波特概括了伪造对资本主义制度所构成的威胁："对假币制造者和赝品制造者毫不心慈手软，因为他们彻头彻尾地背叛了信用体系。"（第152页）这属于艺术品版权的相关范畴：知识产权。在沃波尔 60
试图小心翼翼地向前迈进的同时，他的背景介绍证明了艺术的这一新地位：

> 我并不想以恶劣的意义使用伪造这一辞藻。在我看来，查特顿的伪作是用古老的语言伪造的诗篇。
>
> （第192页）

但是正如第一章中所指出的，即使伪造的艺术品在法律上几乎不存在定义，在他希望发言诉讼时，沃波尔也必须再次使用一个比喻加以印证：

> 然而，罗利诗篇一案在法庭审讯中撑不过半小时。假如查特顿曾经假装找到贮藏的王室作品，冠以爱德华四世的面孔和名号，如果证明他创造了其中的一半，那么陪审团将会立刻怀疑他是否也创造了另一半。
>
> （第194页）

艺术的真实性与社会和法律的权威的问题之间的对抗太过明显了。沃波尔没有艺术法律学的术语词汇，所以他指的是不能应用于实际的法律程

序。至于《奥西恩》，博斯韦尔和约翰逊都对此表达了这种模棱两可性。1773年他们在高地旅游时，这二人与热爱《奥西恩》的苏格兰人发生了许多小规模冲突。9月麦昆［Macqueen］传教士在邓韦根城堡［Dunvegan Castle］背诵了一些高卢文诗句，他声称那是麦克弗森的原著文本。然而，在约翰逊直接逼问他时，他又出尔反尔，前后说法大相径庭。博斯韦尔对这一“摇摆不定的态度”评论道：“我说如果麦克弗森因伪造罪按死刑程序审判，那么两个这样的证人就足以把他送上绞刑架。”（斯威尔，1963年，第206页；这些细节在R. W. 查普曼［R. W. Chapman］的版本中缺失。）约翰逊欣欣然地做出评论：“我想看到麦克弗森先生在我们的法庭里接受关于《奥西恩》的调查。”因为约翰逊发表的此类评论，他受到麦克弗森的暴力恐吓——如果这样一种行为已经实施了，那可能已经将麦克弗森送进监狱。但是，我们必须等待，直到19和20世纪艺术伪造者才被判入狱，最波澜壮阔的案例就是荷兰画家汉·凡·米格伦。几个星期之后，约翰逊制造了另一件假想的法庭诉讼案例：

61 > **原著为什么不直接存放在一些公共图书馆里，而是仅仅展示其存在的证据？假设在法庭上提出一个人是离世还是在世这样一个问题。你要证明他还活着，所以你带50位证人对此发誓证实；我则回答：“你为什么不让此人出面给我们看看？”**
>
> **（博斯韦尔，1963年，第380页）**

约翰逊有充分的理由替伪造担忧。四年之后，他的朋友威廉·多德博士［Dr. William Dodd］因为伪造支票罪被执行了死刑。约翰逊拼命为他争取赦免，虽然他不能减轻罪行的“罪大恶极程度”和“案例的危险性”（博斯韦尔，1970年，第831页）。博斯韦尔在记录这一痛苦的事件时，称多德的罪行是“一个商业国度里最危险的罪行”（第828页）。这些情

绪隐藏在沃波尔最尖锐的言论背后：支持查特顿

> 可能会助长伪造，这不是当今时代最缺乏的技能和天赋。伪造家族中的所有成员都沾亲带故。他从来没有因为贫穷就做出声明，与最富有的人士或与最富裕的分支沾亲带故，尽管这样说只是根据查特顿的记忆。但是他的假冒风格具有独创性，我相信这些手法很容易诱导他创作那些更方便模仿的散文，即仿制本票。
>
> （第194页）

然而，沃波尔再一次采用某种“摇摆不定的态度”继续发表如下的谴责。尽管“伪造家族中的所有成员”都“沾亲带故”，但是相比其他伪造，艺术伪造的成员只是“最危险的犯罪”的次要党派：

> 不过，据我所知他在这方面的诚实似乎不是变态的。尽管他肆无忌惮地拓展文学信誉的流通，肆无忌惮地哄骗撒克逊的财富守财奴；但是他从来没有试图从非诗歌的角度行骗、骗取、抢劫……虽然我不怀疑他拼版创作，但是在他的新词制造中洋溢着这样一种诗歌精神，这正是我对他感兴趣的：一位年轻诗人伪造仅仅在诗坛流通的假手工票据，这也并非十恶不赦之罪。
>
> （第248页）

这种态度倨傲的说明，就如以前的飞扬跋扈一样具有防守性。“文学信誉”的拓展不应该被看作一种严重威胁，尤其是如果作者碰巧十分出类拔萃。

借一个恰当的讽刺来结束有关查特顿的讨论。在他一部关于假古董 62
的小册子中，他援引了14世纪的一位罗马裔英国修士赛伦塞斯特的理查

德［Richard of Cirencester］的人物原型作为一份原始文献。他名下的文献表明罗马时代的英国拥有的人口比以前已知的更多，这些文件在18世纪50年代已经出现，而且曾经由著名文物商威廉·斯蒂克利［William Stukeley］认证它的真实性。在1866至1867年间，赛伦塞斯特的理查德已被证明是一位名叫查尔斯·朱利叶斯·伯特伦［Charles Julius Bertram］的人捏造的人物。[1] 我们无法证明查特顿是否了解这一点。像查特顿一样伯特伦常常被人视为神童。例如，在《国家传记词典》［*Dictionary of National Biography*］（1885年）中亨利·布拉德利［Henry Bradley］把伯特伦的风格定义为"近代文学史上最聪明和最成功的冒名顶替者"。由伯特伦发源，人们给予伪造者混合着崇敬与反感的奇特情感。他的"聪明才智和渊博学识"是"如此非同凡响"：

> 而且，就整体而言，伯特伦的文物资料与他的时代最好的知识水平相当。因此，这一虚假的论文作为研究罗马统治时期的英国地理的宝贵源泉，被大多数英国文物家欣然接受，人们对伪造对这项研究所造成的伤害的估计毫不过分。
>
> （《国家传记词典》，1885年，第四卷，第412—413页）

正如我们将会看到的，人们经常得出相反的结论。

---

1 18世纪一种为人接受的假文物品味就是建造假废墟，斯宾格勒［Spengler］称之为"有史以来世人犯下的最令人惊讶的怪诞之举"（《西方的衰落》［*Decline of the West*］，1926年，第1卷，第254页）。蒲柏和巴瑟斯特勋爵［Lord Bathurst］在1721和1734年间建造了"阿尔弗雷德大厅"［Alfred's Hall］，这是位于赛伦塞斯特［Cirencester］的奥克利森林［Oakley Wood］中的一座仿造的城堡。在"在巴瑟斯特勋爵公园和林地上"［On Lord Bathurst's Park And Wood］中，这座废墟受到爱德华·斯蒂芬斯［Edward Stephens］的嘲笑（"这堆百年浮沉的痕迹，下沉衰败，——而且建造不到20年"），并由托林顿勋爵［Lord Torrington］约翰·宾［John Byng］不屑地赞成，"它被称为阿尔弗雷德洞穴［Alfred's Cave］（为什么我不知道），试图通过古老的年代来欺骗"（引自布劳内尔［Brownell］，1978年，第274页）。

威廉·亨利·爱尔兰捏造的莎士比亚作品

在《约翰逊传》(1791年)文中，博斯韦尔列举了几个“文学欺诈”的例子(1970年，第254页)。所有实例都是各种卖弄文字的伎俩，没有如长篇文字抄袭这种大批量剽窃：理查德·罗尔特[Richard Rolt]声称创作了阿肯赛德[Akenside]《畅想的乐趣》[*Pleasures of the Imagination*]的爱尔兰版本；“伊尼斯先生[Mr. Innes]”声称创作了坎贝尔博士[Dr. Campbell]的《对有道德品质的原著的质疑》[*An Enquiring into the original of Moral Virtue*]；埃克尔斯先生[Mr. Eccles]声称创作了亨利·麦肯齐[Henry Mackenzie]的《情感者》[*The Man of Feeling*]。尽管有版权法可依，博斯韦尔推测“这种欺诈很容易实施，十分成功却厚颜无耻”(第255页)。他的理由具有开创性：

> 文学表现行为的父子关系难以证明；在其诞生时很少有证人在场。
>
> (第255页)

署名权的这一概念是“正宗”文本的基础，这实际上是它最大的缺陷。 63
见证一份文本的诞生纯粹是一件外在的事情，并且一旦缺乏此类证据，那文本本身的证据也很少：没有“自我证明的光芒”，没有无法效仿的品质的证明：

> 一个人无论是私密地或者是通过不正当的手段，占有一份手稿状态下的副本，并作为自己的作品大胆发表。在许多情况下，真正的作者也许不能使他的权利清楚明了。
>
> (第255页)

这种说法使早在本章开始时就呈现的作品的父系形象，有趣地暴露在一片聚光灯之下。毋庸多言，本规则的一个例外就是约翰逊博士，

> 因为他创造的文学产物具有独特的面貌，别人很难将它们据为己有。
>
> （第255页）

这一论点因一份引言得以强化（转引自《暴风雨》[*The Tempest*，1667]德莱顿版本的序言）：

> 但是莎士比亚的魔法不能被复制，
> 除了他无人敢在这一圈子越雷池一步！

这句引言所具有的讽刺意味已经多得无以复加。写下这些言辞仅四年之后，博斯韦尔就会屈膝拜服于伪造的莎士比亚手稿面前，伪造者是名为威廉·亨利·爱尔兰的一名年轻男子，博斯韦尔声称这些手稿全是宝贵文物。还可以注意到另一个讽刺事件。约翰逊博士对在本章中看到的大部分例子都做出了贡献。但是他也有他自身的形骸需要隐藏。年轻的约翰逊像查特顿一样缺乏文学名气，他来到伦敦寻找就业机会。他成了新创刊《绅士杂志》[*Gentleman's Magazine*]的最早一批议会记者之一（1737—1741）。这至少是他的专业职位。作为笛福的"用笔墨工作的经营者"之一，专业需求迫使他采用权宜之计。人们认为约翰逊对别人的议会发言进行注释，修正并润饰它们的措辞，制作一份十分类似蒲柏的《荷马史诗》的"添枝加叶的"文献（博斯韦尔，1970年，第85页）：

> 然而，正如他自己告诉我的，有时候，除了他的几位发言者的 64
> 姓名，以及他们参与的辩论部分以外，他没有更多的内容可以采用。
>
> （博斯韦尔，1970年，第85页）

添枝加叶的内容已经构成了伪造。博斯韦尔虽然没有使用这一字眼，不过他记录了约翰逊的回避态度：

> 在他去世前的短时间内，他表示他遗憾自己曾经是作为真实作品流通的虚构作品的作者。
>
> （博斯韦尔，1970年，第110页）

这些言论呼应了《读书杂志》[*The Read's Journal*]，它把笛福描述为"捏造一个故事又把它作为真理强加于世人"。

约翰逊没能活到亲眼见证威廉·亨利·爱尔兰炮制的文学大杂烩。威廉·亨利的父亲塞缪尔·爱尔兰是一位毫无建树的藏书家[bibliophile]。作为他的儿子，威廉·亨利自封是查特顿的弟子。他是一名实习律师，也是一位古代文献爱好者。这两者都属于查特顿式的素质。爱尔兰在他的《忏悔录》[*Confessions*]（1805年）中记录了他的使命感，他说："我过去曾经羡慕他的命运，我渴望我以类似的原因作为自己存在的终极目的，对此的渴望激情比对任何事物都更加热切。"（第11页）没有人会认为这种青春期的浪漫主义会成大气候，但是爱尔兰确实大获成功。他选择了填补文学研究领域的最大空白——莎士比亚手稿。他服从却暗中破坏了文学编辑和学术成就新的严格标准，出于这些标准原稿才取得了神圣地位。按照查特顿的做法，他炮制了一系列文献，种类繁多包罗万象，一些出自莎士比亚之手（包括两部新剧本和诸多修订本），还有他人写给莎士比亚的作品。所有文献都以古老的手笔重新誊

写在手稿上。这些文献包括正式的社交信函和友人的亲密书信、就业的事迹、信托契约及礼物——几乎就是莎士比亚的杂目清单。

爱尔兰的父亲极力支持这一发现的真实性，他因此受到怀疑与他儿子相互勾结。1796年，老爱尔兰出版了这些文献的摹本，标题是《出自莎士比亚的手笔、加盖莎士比亚印章的杂项文件和法律文书：分别包括来自诺福克街塞缪尔·爱尔兰的原著脚本语言〈李尔王悲剧〉和〈哈姆雷特〉的一个小片段》[*Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of William Shakespeare: Including the Tragedy of King Lear and a small fragment of Hamlet, from the original MSS in the possession of*
65 *Samuel Ireland of Norfolk Street*]。文学界因《奥西恩》和查特顿的争议本来就已经焦头烂额、纠缠不清，这些文献再次让文学界措手不及。诺福克街的房子成为某种神社似的场所。根据威廉·亨利的说法，博斯韦尔跪在一批手稿前，哭喊："我现在亲吻我们的诗人的宝贵遗物：感谢上帝，我能活着亲眼见到它们!"（爱尔兰，1805年，第96页）

学者们为这一事件情绪高昂，但是埃德蒙·马隆发表了他的著述《对某些杂文和法律文书的真实性的质疑》[*Inquiry into the Authenticity of Certain Miscellaneous Papers and Legal Instruments*]（1796年），有效地给了爱尔兰致命打击。这一攻击的时间与德鲁里巷［Drury Lane］[1]"未曾发现的"剧本中的一部戏《沃蒂根和伊娜》[*Vortigern and Rowena*]的唯一演出巧合。其中一位成员约翰·菲利普·肯布尔［John Philip Kemble］[2]十分不情愿，他过分强调了他的一句台词——"当这一庄严的嘲弄结束时"，这时剧本演出变成了一场闹剧。《沃蒂根和伊娜》和《亨

1 德鲁里巷：英国伦敦西区街区，17和18世纪以剧院云集而著称。——译注

2 约翰·菲利普·肯布尔［1757—1823］：英国著名演员。他扮演了大量的莎剧人物。托马斯·劳伦斯爵士［Sir Thomas Lawrence］曾用版画描绘了扮演《哈姆雷特》［*Hamlet*，1802］的约翰·菲利普·肯布尔。——译注

利二世》[*Henry II*]（另一部新戏）采用了刘易斯·西奥博尔德[Lewis Theobald]的《将错就错》[*Double Falshood*]（1728年）[1]的方式，这是一次炮制一部令人信服的莎士比亚拼贴作品的较早企图，早已被人遗忘。爱尔兰的努力虚弱无力又呆滞无趣。从审美角度而言，他无一处堪与麦克弗森和查特顿相媲美，这也是他的伪造品很容易被人揭穿的原因之一。就以《李尔王》的"原始"手稿文献的节选部分为例，它与已广为人知的任何印刷版本大相径庭。在接近剧本尾声部分肯特有这样的台词，"我有一次旅行，不久就要启程：/我的主人呼唤我，我一定不能拒绝"，它们"被修订"为：

谢谢，先生，但是我要去那片未知之地
那里快速串联领土内的每位朝圣者；
通过生者最回避的、最令人恐惧的方式。
我的好主人也走过相同的旅程：
他呼喊我，我愿意，并直接服从：
那么再见世界！繁华世象已是云烟：
肯特活得最真实，肯特死得最像男子汉。

（转引自爱尔兰，1805年，第117—118页）

诸如此类的东西很难作为莎士比亚的作品通过检验。然而，在这份文献中爱尔兰似乎更随心所欲。因为人们了解了莎士比亚不同身份的形象，一个活灵活现的查特顿式效果得以创造，并取得了一些成功。此外，爱

1　大约300年前发现的一个剧本终于被认定是莎士比亚的作品并得以出版。这一剧本在18世纪曾被认为是伪作。现在英国莎士比亚著作出版社的专家表示，他们相信这一剧本确是出自莎士比亚与另一名剧作家约翰·弗莱彻之手。新剧编辑汉默德教授说，他比较确信莎士比亚创作了第一幕和第二幕的大部分，以及第三幕的至少一半。——译注

66 尔兰心中可能还存有讽刺的目的：用莎士比亚的平庸生活细节来揭露莎士比亚粉丝、学者的狂热崇拜。一份用以攻击这种语气的恶搞文献在《每日电讯》[*Telegraph*] 发表：

> 致本杰明·约翰逊先生
>
> 亲爱的先生，
>
> 请务必赏光在星期五下午两点与我共进一餐，品尝羊肉片烧土豆。[1]
>
> （转引自米尔，1938年，第62页）

不仅正规字法正在受到嘲讽。许多爱尔兰式莎士比亚文献似乎也是蓄意的矫揉造作。最著名的例子是一份莎士比亚的亲笔叙述，记叙了爱尔兰的一位祖先从泰晤士河中救起他，他才没有淹死。作为奖励莎士比亚给予“威廉·亨利·爱尔兰”[William Henrye Irelande] 终身的友谊，并赠予他《亨利四世》[*Henry IV*]、《约翰王》[*King John*]、《李尔王》[*King Lear*] 和《亨利三世》[*Hennry III*] 的手稿，爱尔兰的后裔在18世纪都可以声明对所有这一切享有所有权。这一叙述极其可笑：

> 上个月或八月初三或更早我和我的好朋友威廉·亨利·爱尔兰先生与其他人在我家附近乘船我们打算逆流而上泰晤士河但是那些烈酒曾经如此驯服给予我们很多快乐我们饮过酒后它们打乱了我们

1 有趣的原文是：

Tooo Misteerree Benjaamminnee Joohnnssonn

DEEREE SIREE,

Wille youe doee meee theeee favvouree too dinnee wythee meee onnn Friddaye nexte att twoo off theee clockee too eatee sommee muttonne choppes andd somme poottaattooeesse.

——译注

> 后来船被打翻除了我自己他们游泳自救认为水深而我们几乎很难接近海岸让他们不知所措艺术大师威廉·亨利·爱尔兰看到我的同伴询问我的踪迹回答我正溺水他匆匆脱下外套跳进水里搜寻我历经很多痛苦之后他把我拖出死亡边缘所以他确实拯救了我的生命我为了报答他的服务我赠予他如下之物!!!第一我已撰写的《亨利四世》《亨利五世》《约翰王》《李尔王》以及已经撰写却未曾付梓的剧本我已命名《英王亨利三世》。[1]
>
> （爱尔兰，1796年，四开本第2卷，手稿的反页）

爱尔兰没有提前一个世纪发现意识流手法。这一叙述从埃德蒙·马隆身上赢得了如下评论，“一个非常优美动听的故事，几乎和我们的一些现代小说一样趣味盎然”（《对某些杂项文件和法律文书的真实性的质疑》，第213页）。虚构再次被伪装为事实。

马隆的《对某些杂项文件和法律文书的真实性的质疑》发表后不 67
久，爱尔兰对自己的恶作剧供认不讳。在忏悔自己的罪行时他模仿乔治·撒玛纳札的样板。18世纪曾经以一个著名的文学伪造案例开始，它也这样宣告结束了。

我并非试图概括在本章中已经提出的有关真正艺术的许多问题，我

1　这段具有“意识流”手法的英文没有标点符号，有趣的原文是：

onne or abowte the thyrde daye of the laste monethe beyng the monethe of Auguste havynge withe mye goode freynde Masterre William Henrye Irelande and otherres taene boate neare untowe myne house afowresayde wee dydd purpose goynge upp Thames butt those thatte were soe toe conducte us beynnge muche toe merrye throughe Lyquorre theye dydd upsette oure afowresayde boate baynge alle butte myselfe savedde themselves bie swimmyng for thought the Waterre was deepe yette owre beynge close nygh toe shore made itt lyttel diffyculte for them knowinge the fowresayde Arte Masterre William Henrye Irelande notte seeynge mee dydd aske for mee butte oune of the Companye dydd answerre thatte I was drownynge onn the whyche hee pulled off hys Jerrekyne and jumedd inn afterre mee withe muche paynes he draggedd mee forthe I beynge then nearlye deade and soe he dydd save mye life and for the whyche Service I doe herebye give him as followithe!!! fyrste mye written Playe of Henrye fourthe Henrye fythe King John King Leare as allsoe mye written Playe never yett impryntedd whych I have named Kyng henrye thyrde of England.

——译注

想引述有关这一时期的两种意见，一种现代的，一种当代的。第一种观点在勒内·韦勒克［René Wellek］的《文学理论》［*Theory of Literature*］（1949年）中：

> 在文学史上，伪造或虔诚可嘉的欺诈行为的真实性问题发挥了重要作用，并对进一步的调查提供了宝贵的推动力。因此，有关麦克弗森的《奥西恩》的争议刺激了高卢民间诗歌的研究；围绕查特顿的争论导致了对英语中世纪历史和文学的进一步研究；爱尔兰伪造的莎士比亚戏剧和文献导致了有关莎士比亚以及伊丽莎白时期历史的诸多争论。
>
> （韦勒克和沃伦，1963年，第67页）

一件优秀的伪造品就如同在文化的血液中注射了一针肾上腺素。第二个意见来自《绅士杂志》1777年8月专刊，在这一年查特顿的作品第一版付梓。作家自己署名为“文学欺诈的厌恶者却是佳丽诗篇的爱好者”：

> 无论人们可能对**作家**［author］有何看法，我都看不出有何理由可以轻看这件作品。“如果这些作品是现代的”，就意味着“它们没有什么价值”。我对此持有相反的意见。一首诗无论是由一位天主教的[1]牧师用真正古老的英语写于三个世纪前，或者是七年前由律师的书记员用伪造的古老英语写就，仅仅把它作为一首诗考虑当然不可能加强或削弱它的优点，……一首诗的成分包括：大胆想象的图像、婉约动人的情绪、自然真实的描述和字字珠玑充满乐感的语言。

1 Romish，意思是“天主教的”，不过具有贬义。——译注

这是一种将著作权与真实性相分离的激进观点。在近200年之后的《泰晤士报》上，与汤姆·基廷［Tom Keating］事件相关的通信专栏中，人们会发现相似的看法。但是事情不像这位作家所表明的那样“仅仅关乎诗歌本身”。解决伪造迫使作家去揭露正在使用的规则。

因为对收藏现代作家首版典籍的狂热，而产生了如此众多及如此丰富的追随者，所以一个更加令人反感的程序似乎已在最近的时代得以大张旗鼓地实行……这一程序为了达成其目的，把一本普通著作和相对无用的副本变身为一个罕见得多的珍本。

——麦克罗，《论赝品和摹本》（1928年）

第三章

学者身份的伪造者

如果麦克弗森、查特顿和威廉·亨利·爱尔兰是青年文学革命家，一心一意地破坏文化机构的权威，那么19世纪最有名的文学伪造者的相应地位则有了天壤之别。

约翰·佩恩·科利尔［John Payne Collier］和托马斯·詹姆斯·怀斯都是受人敬重的编目学家。他们没有从文化的边缘鞭挞权威。他们在内部操刀，如大英博物馆这样威严的机构则变成了伪造窝点。然而，实际的伪造品与它们的创作者的地位之间成反比关系。尽管18世纪的伪造品是关乎文学极其核心问题的新文物，然而19世纪的同类事情发生在更加细化且更加专业的背景中。在实际意义上，科利尔的伪造在于占据文献页边空白边缘，是对莎士比亚对开本文献的修订校勘。托马斯·詹姆斯·怀斯干预的是制书程序，他本人并没有在书中添加创造性的文字内容。所以，如果根据人们所理解的艺术品伪造者来称呼科利尔和怀斯是文学伪造者，既不够精确也毫无意义。他们罪行的专业化和“专家”性质，特别是在参考书目和编辑这些问题上，与文学研究越来越进步的专业化情形相匹配。科利尔和怀斯伪造书籍或部分书籍。他们没有企图伪造手稿，甚至没有试图让读者这样认为。科利尔对书籍的修订可以被认

为是为出版文本嫁接手稿材料（即有人亲自注解的一本书），怀斯在书上签署的虚假日期被看作是出版领域的堕落。他们两人都既没有制作一72 个新文本也没有直接篡改“原始的”文本，他们的创作成为伪造品的方式只可以被理解为与文学生产程序之间的关联：编辑、出版和销售文本。对怀斯伪造的调查不会让我们着眼于研究小说的主要市场，而是让我们关注古籍善本市场。19世纪时文学被带到了拍卖商的槌下。怀斯可能是埃德蒙·科尔的一位接班人。但是格拉布大街已经成为圣詹姆斯拍卖行［St. James's］。

在页面空白边缘上做手脚：约翰·佩恩·科利尔和“古代修订师”

有关科利尔需要注意的第一点，是对他不利的证据最近受到了挑战。杜威·甘泽尔［Dewey Ganzel］撰写的一部鸿篇传记《机遇与人的眼光》［*Fortune and Men's Eyes*］（1982年），它论证了科利尔可能是弗雷德里克·马登爵士［Sir Fredrick Madden］和大英博物馆的其他对手设下的骗局的受害者。莎士比亚作品对开本修订版确实是伪造的，但是这不是科利尔伪造的。因而，在声称科利尔是一位伪造者这件事情上，我可能并不准确。然而，直到问题得到解决，我觉得提到科利尔都是合理的，因为他几乎一直被毫无异议地认为是一位伪造者。我将厘清在既存的（19世纪的）叙述和甘泽尔的版本之间出现的差异之处，而不会亲自尽力进行调解，或判定科利尔的罪责。

科利尔是19世纪的威廉·亨利·爱尔兰：年纪更大，较少奢侈放纵，更加小心谨慎，更加优雅得体，更加庄严大方。有些人把伪造者想象成为创作次等文章获取眼前利益的落魄者、赌棍和劫匪，那些人将会因科利尔的各种身份证明材料感到惊惶，也确实因托马斯·詹姆斯·怀

斯的各种身份证明材料有同样感受。科利尔的文学生涯在许多方面都是无懈可击的。他开始从业时是一名记者，近30年的时光供职于《泰晤士报》(1809—1821)和《晨报纪事》[*Morning Chronicle*](1821—1847)。然而，到19世纪中叶，他成为伊丽莎白时代和詹姆斯一世时期的文学和大纪事作品的一位主要编辑，因而名气大且颇具威望。他是专门翻印早期古代文献的卡姆登和帕西社团[the Camden and Percy Societies]的创始成员之一。科利尔曾经担任成立于1840年的莎士比亚协会会长和文物协会[the Society of Antiquaries](1849年)副会长。他还是大英博物馆皇家委员会[the Royal Commission on the British Museum]秘书，主要工作是决定一部新目录的编纂形式(1848—1850)。他精力充沛、能力惊人， 73
且大部分精力都投入了编辑工作。甚至阿瑟·弗里曼[Arthur Freeman]这位坚信科利尔罪责难逃的人最近也承认：

> 单凭他的从业经历就足以使他成为他那一时代的传奇，他的产出成果也同样出类拔萃，因为其高风亮节的基本意图和花样百出的新举措，以及对其评论的良好判断力。
>
> (《泰晤士报文学副刊》，1983年4月22日，第391页)[1]

无论从何种意义上而言，科利尔都是文学专家，他重新印刷出版了几十种版本，包括冷门文献和文学历史文献。不过，可以肯定的是，直到他的编辑专业知识在编辑出版莎士比亚作品方面得到证实之前，这些荣誉都显得有些名不副实。最伟大的权威将被授予可能编纂最权威莎士比亚

1 TLS，《泰晤士报文学副刊》是1902年为伦敦《星期日泰晤士报》的副刊而创刊的文学周刊，素以报道文学各个方面的文章闻名，被认为是最佳的英法评论刊物。它在文学评论方面居于定调子和设定标准的地位。(《不列颠百科全书》第17卷，第83页)——译注

文本的学者。当然，在缺少出自莎士比亚之手的手稿和文献的情况下，这项工作变得异常艰难。威廉·亨利·爱尔兰解决了问题的关键，填补了空白。但是对于不喜欢编造证据的学者而言可以发挥的剩余形式不多了，只能是在印刷文本方面花样翻新施展变幻手段，只有校勘整理和异文合并方面的工作可做。如果有必要18世纪的编辑们就会篡改文献，当歪曲的段落或字词出现在文本中时，他们就运用直觉了解它。理查德·本特利的《失乐园》就是采用这种方法的一个极端例子，是对根据所谓的从文本中散发出的“自我证明的光芒”的一份执迷不悟的坚持。但是到19世纪中叶，标准已经提高了，直接干预文献内容不会被人赞许。不过，这位编辑的《黄金国》[*Eldorado*]仍然是接近莎士比亚的一份文献，他已经（或可能已经）把它修订成了权威版，它犹如一件神圣的宗教遗物完全体现了莎翁的存在。这些四开本和对开本文献都是我们可以接近莎士比亚的最近捷径。我们可以看到科利尔迫切地要成功打造这一地道的读物，正努力为他的版本赋予圣物般的地位。他拥有一部1632年版的莎士比亚对开本作品真本，但是需要额外证实这一对开本与众不同。科利尔不能直接篡改文本，因而新材料被附加在页面空白边缘上。伪造莎士比亚的笔迹或指纹（特别是因为这一对开本文献出版时他已过世了16年）会做得太过分，所以科利尔编出了一位匿名的
74 “古代修订师”，并称这位修订师很可能是莎士比亚的同代人，可能看过剧本的演出并阅读了所有的印刷版本，即使不是手稿的话。科利尔没有发现新版本或新文献，或者像怀斯一样的“新的”较古老的版本。他想出了数百个单词和短文的新阐释，把以前的莎士比亚版本篡改为最正宗的莎翁之作。正如我们将看到的，这种行为肯定不会在文学界引起轩然大波。

在1842至1844年间科利尔首先出版了一部八卷本莎士比亚作品集。

这一版本深受好评，尤其是因为在这几年间科利尔出版了艾莱恩[1]和亨斯洛这类人士的一些文书和文献。然而，编辑莎士比亚作品是一个竞争激烈的领域。哈利韦尔［Halliwell］、辛格［Singer］、奈特［Knight］和戴斯［Dyce］这些享有盛誉的学者们都正磨刀霍霍，准备出版预计会取代科利尔版本的新版本。所以在1852年科利尔亮出了自己的王牌。他宣布发现了1632年出版的对开本作品，其中包含了出自17世纪人士之手的页边校勘，在这一对开本的装订处有人草书了“托马斯·帕金斯”［Tho. Perkins］的名字，因此它以“帕金斯对开本”闻名于世。

这一对开本的出处如“古代修订师”一样幽灵般神秘。科利尔声称，1849年他从名为罗德的书商手中购买了这一对开本作品，（巧的是）此人已经亡故。科利尔（不像帕西主教那样）展示了这一著名的对开本作品，但是他巧妙地设法对哈利韦尔隐瞒消息，哈利韦尔正处于勘定他的版本阶段。因而哈利韦尔的莎士比亚作品没有获得启示性的“更正”就出版了，这样一来科利尔可以温文尔雅地着手超越它。他为《对莎士比亚戏剧便释和修订》［*Notes and Emendations to the Plays of Shakespeare*］（1852年）的出版选择了大约1 100处校对。这本书在六个月内卖出4 000册，大众对此的关注与兴趣由此可见一斑。人们对“古代修订师”的主要疑虑不在于他的真实性，更多在于他的权威性。对这些修订的学术价值和美学价值的看法不太令人欣喜。科利尔没有因此而灰心，他在一部

1　爱德华·艾莱恩［Edward Alleyn，1566—1626］：英国伊丽莎白时代戏剧舞台上最杰出的演员之一，伊丽莎白一世最喜欢的演员，伦敦达利奇学院的创建人。他曾在克里斯托弗·马洛［Christopher Marlowe］的《帖木儿大帝》［*Tamburlaine*］、《浮士德博士的悲剧》［*Dr. Faustus*］和《马耳他的犹太人》［*The Jew Of Malta*］以及罗伯特·格林［Robert Greene］的《疯狂的奥尔兰多》［*Orlando Furioso*］等剧中表演，赢得了本·琼森［Ben Jonson］、托马斯·洛奇［Thomas Lodge］）和托马斯·基德［Thomas Kyd］、托马斯·纳什［Thomas Nashe］这样一些作家们的赞赏。他的剧院包括著名的玫瑰剧院和命运剧院，命运剧院长期为海军大将供奉剧团所使用，他是剧团的主要演员和经理。1619年他在达利奇创建了上帝恩赐学院，后改组为达利奇学院。学院档案馆保存了他留给学院的数千页手稿。——译注

一卷本莎士比亚作品选集中收录了精心挑选的新读本（1853年）。如果他对编辑的妙计预先进行了仔细周密的计划，其最初反响一定会令人满意。正如杜威·甘泽尔提到的，也正如威廉·亨利·爱尔兰已经证明的，涉及莎士比亚的任何事物不管如何微小都会立即引起超越其内在价
75 值的兴趣（1982年，第75页）。真实性大于权威性。科利尔的一些对手尽管不情愿也只得拜服，在自己的版本中收录科利尔的材料。另一些人则对“古代修订师”的存在提出了严厉的指控，虽然这是在科利尔被公开称为伪造者的几年前。科利尔设法让人撤回安德鲁·布雷［Andrew Brae］中伤性的《文学烹调术》［*Literary Cookery*］（1855年）提出的诽谤罪指控。不过一次更加致命的攻击指日可待。

科利尔把“帕金斯对开本”遗赠给他的赞助人德文郡公爵［the Duke of Devonshire］，不久公爵去世，由他的儿子继承。新公爵做出了重大的失误之举。他将这一对开本借给了大英博物馆进行验视检查。这一请求来自该馆手稿负责人弗雷德里克·马登爵士。如果我们接受杜威·甘泽尔叙述这一事件的版本，马登是这一争议中真正的卑鄙小人。几年前，科利尔成了马登的敌人，马登做中间人从埃尔斯米尔公爵［the Duke of Ellesmere］图书馆为大英博物馆购入了一些手稿，科利尔揭露了这桩非常阴暗的交易。科利尔曾是那里的图书馆管理员，他发现手稿被盗。尽管最终没有证明什么问题，但是马登的声誉受到损害。因此，根据杜威·甘泽尔的说法，马登伺机报复。帕金斯对开本一旦被他掌握，他就如同抓住了猎物一般。无论情况是否如此，马登委任两名代表公开发起反科利尔运动。首先是尼古拉斯·汉密尔顿［Nicolas Hamilton］，马登在大英博物馆的助理。在1859年7月2日的《泰晤士报》上，他宣布了对帕金斯对开本进行的范围广泛的目录学检查的结果。页边修订校勘字迹的年代遭到质疑，这些字迹的书写年代当然不如17世纪的古老。还有更令人吃惊的发现，在一些修订文字下已发现部分被擦除的铅笔更正字

迹。结论唯有一个，一名现代的编辑（暗示科利尔）首先用铅笔编造了一些修订文字，然后用墨水慢慢仔细地逐字描摹。科利尔没有提出有力的抗辩。他否认了修订文字的署名，但是他没有反驳17世纪的“古代修订师”是虚假的这一基本论点。因此，马登可以宣布获得了胜利，“著名的帕金斯对开本的权威性消失了”（引自甘泽尔，第241页）。马登的
另一跟班是米德兰学院［the Midland Institute］逻辑学教授克莱门特·曼 76
斯菲尔德·恩格利斯拜［Clement Mansfield Inglesby］。虽然他所怀有的敌意来源不甚明确，但是他出版了两部言辞激烈的对科利尔的起诉状:《捏造的莎士比亚作品》［*The Shakespeare Fabrications*］（1859年）和《莎士比亚争议完整观》［*A Complete View of the Shakespeare Controversy*］（1860年）。《莎士比亚争议完整观》已成为这一事件的标准记述，也是杜威·甘泽尔竭力反驳的一部作品。

甘泽尔声称，现代修订版不是科利尔的作品，而是弗雷德里克·马登爵士的作品。他在给对开本进行所谓的科学的或“法医式的”检查时伪造了修订文本。甘泽尔把马登定性为19世纪的威廉·劳德，运用伪造品栽赃陷害自己的文学敌人。当时，科利尔把这一离奇事件公之于众，在受到足够的挑衅后，他声称自己是这一阴谋的受害者，帕金斯对开本已经在大英博物馆被人篡改。他并不是孤军奋战。马登遭受的政治迫害引起了富于同情的大规模劲爆谴责。他和汉密尔顿一直在挖掘科利尔在文学领域的过去。他们声称，他在早期的许多出版物中伪造了大量插入文字，包括艾莱恩和亨斯洛的文献。[1]《雅典娜》［*Athenaeum*］的编辑赫普沃斯·迪克森［Hepworth Dixon］，对文学机构正在公开漂洗的这部肮脏的亚麻卷本一直怒不可遏，他声称大英博物馆是“嘈杂之

1　在《泰晤士报文学副刊》（1983年7月22日）的来信中指责科利尔在乔治·克鲁克香克［George Cruikshank］为《庞奇和朱迪》［*Punch and Judy*］（1828年）所作插图的介绍中，“傲慢对待他的消息来源：发明民谣、诗歌和报刊文章，他将它们作为原始资料”。

地”[beargarden]，它的高级雇员是“激烈的文学游击队和论战队”（甘泽尔，第261页）。正确的文化诉讼和个人复仇之间的分界线薄若蝉翼，因而无论杜威·甘泽尔是否正确，当时对这一事件的进展方式存有疑虑。赫普沃斯·狄克逊的态度当然不是我们希望支持的。他呼吁全行业以具有绅士风度的方式闭门掩羞，在背后处理。诸如此类的协议、私密状态和秘密状态充斥着艺术品市场，这样实际上可能姑息了可疑程序的存在。

科利尔尽管被打上了伪造者的烙印，但是他依然孜孜不倦地悉心处理大量而繁重的编辑工作。他没有作为不法之徒被取缔。例如，他编辑的斯宾塞作品（1861—1879）深受好评。但是有关“古代修订师”的争议仍然是他职业生涯中最重要的事件。他在《自传》[*Autobiography*] 中几近认罪，他说道：

> 77 如果拟议的修订不是原作，那么我声明它们是我的作品；而且我打算避开这一问题，以免给自己带来更多的麻烦……只要世界依然存在，任何莎士比亚文集的出版都不能离开这些修订。
>
> （阿瑟·弗里曼引述，《泰晤士报文学副刊》，1983年4月22日，第392页）

麦克弗森采取了类似立场，但是《奥西恩》是美学上的成功。无论是作为编辑还是作为作者，麦克弗森都不会在竞争中输掉。对莎士比亚文本的修订也许是一个更加专业化的议题。阿瑟·弗里曼援引《科利奥兰纳斯》[*Coriolanus*] 第1部第3章第131—132页中的一个“著名的”例子（“这应该如何包含多重摘要/参议院的礼仪吗?”）：“包含多重的”被“修补/恢复”为“包含众多的”。读者可以为他或她对变化做出判断，阿瑟·弗里曼从而总结了科利尔的编辑方针（作为一种插补）：

他的"方法论"较少取决于我们现在普遍接受的原则（首要的是"权威"源于作者，我们尽可能接近他，而不要自说自话），更多取决于"早"比"晚"好这一更加简单的理念。

（《泰晤士报文学副刊》，1983年4月22日，第392页）

在我看来，我们尽可能最接近作者的方式之一，就是我们要及时回归"早期的"读物和文献。实际上，弗里曼与科利尔在把文献看作文物这一问题上的态度是一致的，这就是需要回归到原作者产生创作灵感的灵光之源。然而，迄今很显然的是"自我证明的光芒"是某种**鬼火**［ignis fatuus］似的东西。例如，弗里曼认为，科利尔插入《书商注册录》［*Stationers' Register*］的伪造文献的一个动机，就是他希望制造"些许小证据支持他的著作权理论"。认证一份文献是文化上的一种既定方式。对作家创作的原创行为的图腾式崇拜今天仍然陪伴着我们，在许多情况下，最本源的仍然是最佳的。因此，正如菲利普·拉金［Philip Larkin］（1983年，第99页）定义的那样，文学手稿具有"神奇的价值"。然而，那种"价值"转化成了经济价值。一旦一份文献变成了知识产权，一旦它（合法地或神秘地）成为一位作家私人专享的所属物，文献就进入了市场，这为我们引出了下一位伪造者，他几乎与科利尔同时从事造假，在我们继续讨论托马斯·詹姆斯·怀斯之前，必须对他进行简要的观 78
览。[1]

1　在答复阿瑟·弗里曼对他著作的苛责时，杜威·甘泽尔把对玷污科利尔次要作品的责难转移，归咎于早期编辑：

> 随意伪造在18世纪盛行一时……当时使用的所有手稿收藏品都包含许多潜在的伪造品。因为科利尔是第一位系统地打印完整的手稿抄本的学者，因为他和他的同时代人一样不能探测出伪造品，他将不可避免地发表早期的读者不知出于何故在艾莱恩文件、布里奇沃特论文、《书商注册录》等中插入的捏造文字。
>
> （《泰晤士报文学副刊》，1983年5月20日，第516页）

假父系血统：梅杰·拜伦

像科利尔和怀斯一样，梅杰·乔治·戈登·拜伦［Major George Gordon Byron］（亦名“德吉伯里尔”［de Gibler］），没有伪造**整件**［in toto］艺术作品。他的专长是模仿文人笔迹签名。作为一名优秀的书法家，他伪造了几十封浪漫主义诗人济慈［Keats］、雪莱［Shelley］和拜伦［Byron］的信函，其中许多在拍卖行和私人交易中卖出。这位梅杰自称是诗人拜伦与卢纳的伯爵夫人［the Countess de Luna］的私生子。这一父系血统是否比伪造的信件更可信，这一问题尚未得到证实。可以肯定的是，数年来他的伪造极其成功。对这一情节的简单梳理可以为深入了解当时世人对文学文献非法交易的看法提供宝贵见解。

19世纪40年代，梅杰·拜伦作为一位年轻的浪漫主义作家亲笔笔迹产品的经销商出现在文艺界。他出售信函，也以编辑他“父亲”的作品和传记版本为名收藏信函。这两项活动相互关联。一旦他持有一封真正的信函，他就会进行复制，然后将假冒的信函留下，原件交还给它的主人，并在市场上出售假冒信件。或许在不同时机真假文献都可能会被出售，这相当于假币及其对信用的破坏。伪造的信件是证明文献中作者身份的脆弱性的另一个例子：如果它可以被他人利用，那么在何种程度上它是独一无二的？梅杰·拜伦卖出了很多信函给雪莱的遗孀玛丽·雪莱［Mary Shelley］。她渴望确保丈夫的所有文献安全，为此支付了相当可观的费用，以防出现未经授权的出版物。

梅杰·拜伦主要通过名为威廉·怀特［William White］的书商达到其目的，此人可能是他的共犯。1851年怀特在苏富比拍卖行出售雪莱、济慈和拜伦的大量文献。这次出售是梅杰最大规模的一次运作，大部分雪莱信件都被爱德华·莫克森［Edward Moxon］购得，他于1852年把其中的25件结集为雪莱著作出版，题为《珀西·比希·雪莱信札》［*Letters*

of Percy Bysshe Shelley］。罗伯特·布朗宁［Robert Browning］被聘为编辑，并以他著名的《论雪莱散文》［“Essay on Shelley”］为诗集作序。因此，布朗宁就如同劳德的弥尔顿伪造品中的约翰逊博士。骗局并没有 79
维持长久。弗朗西斯·帕尔格雷夫爵士［Sir Francis Palgrave］在一封信件中认出梅杰·拜伦剽窃了自己父亲刊登在《评论季刊》［*Quarterly Review*］（第140卷）上的文章。这篇文章内容是关于佛罗伦萨的，据猜测这封问题信函来自佛罗伦萨。这启发人们对信函上的邮戳进行了调查，它被证明是假的，虽然比较难以对笔迹做出鉴定结论。梅杰·拜伦剽窃了当时的报纸、杂志和书籍，搜集他认为是雪莱式的、拜伦式的，或者济兹式的一切材料。如果文学家的作品具有难以模仿性，那么梅杰比许多专家更了解其中的复杂性。他甚至采用小说这样离谱的文献来源：迪斯雷利［Disraeli］的《威尼斯》［*Venetia*］也被他利用。梅杰·拜伦很少炮制全新的材料，他更是一个编纂者和副主编。正如T. G. 埃尔萨姆［T. G. Ehrsam］提到的，这位梅杰的拿手好戏与其说是发明拜伦式的材料，不如说是对不同来源的拜伦原文句子或片段兼收并蓄编为一体，构成文笔流畅的信函（埃尔萨姆，1951年，第176页）。有时只在一封真实的信中添加一个假的签名以便提高其价值。这些“混合性”文献在何种程度上是真实的，有点令人头晕目眩、真假难辨。《雅典娜》承认拜伦信札的技巧，它们在苏富比拍卖行出售给了拜伦作品的出版商约翰·穆雷［John Murray］。这些信件“凭借对拜伦生活和感情的深入了解已做了精心选择，依据对他的品味和特点最细微的了解选择了全部书籍”（转引自埃尔萨姆，第171页）。

莫克森和穆雷都把他们的信件退给了威廉·穆雷·怀特。在这一著名的拍卖会上，也出售标明是拜伦藏书的注解本。在这一点上梅杰·拜伦扮演了科利尔的角色。拍卖目录说明如下：

> 这些来自**拜伦勋爵藏书**［the Library of Lord Byron］中的书籍，

> 由于包含这位杰出诗人的亲笔签名的未发表的诗篇，和逃亡期间所作的篇章，因而特别有趣。
>
> （转引自埃尔萨姆，第82—83页）

具有讽刺意味的是，这些新作之一正是来自奥西恩小诗《卡森》[*Carthon*]的“太阳颂”[Hymn to the Sun]。这首诗被收入大多数拜伦文
80 集中。这位梅杰偶尔炮制一首诗（埃尔萨姆，第168页），不过他宁愿抄袭同时代诗人的作品，甚至抄袭这些作者自己的作品。

因此，梅杰·拜伦的伪造包罗万象，从假冒到创意伪造，从穿插文本到未经授权的出版物，涵盖了多重领域。他模仿浪漫主义诗人手迹的能力是了不起的点石成金术，制造出作者本人现身的“神奇价值”[magical value]。市场对著名的文学文物的贪婪需求与日俱增，这些文献都被人心甘情愿地购买。设想此时摄影术也恰好出现是饶有趣味的。手稿的照片复制品将会获取与原作一样高昂的价格吗，或者会被经销商和学者同样高度评价吗？答案是显而易见的。然而，人们将会有机会以相同的形式获得同样的文献。

这位梅杰的一些伪造品落入了托马斯·詹姆斯·怀斯手中，他以撼人的伟大气魄揭露它们是伪作。这是一个恰如其分的绝妙讽刺，因为怀斯的第一部伪作的虚假程度也是一个发人深省的问题。

科学的伪造：托马斯·詹姆斯·怀斯

文化史上存在这样一些时刻，在这些时刻很难把真实的创新与虚构的创新区分开来。托马斯·詹姆斯·怀斯开始在19世纪80年代后期伪造古籍善本的首版书。他的事业获得了成功，这依靠他在目录学领域的专长，这往往被描述为“书籍科学”。目录学在文学频谱中位居美学的对

立面。目录学涉及书籍和（在较小程度上）手稿的物理性质与技术特点的问题。目录学把文学作为具体的人造物品，它的方法可以适用于所有书籍及任何形式的著作。然而，推动目录学技能发展的潜在动力一直都是编辑：对来自过去的罕见珍贵作品的编辑，尤其是文学作品。取得和寻获真实文本的需要成为导火索，编辑和学者们探讨了文学生产程序的一些领域，以前这些领域一直被媒体和出版商独占。对于目录学家而言作家就是笛福所谓的“用笔墨工作的经营者”。

托马斯·詹姆斯·怀斯的犯罪完全是关于目录学的。他篡改图书制 81
作的“操作程序”。他与这本书中讨论的其他伪造者不同，因为他没有以任何方式篡改文本。他没有把想象性内容强加于他伪造的书籍。因为怀斯的伪作基本上都是伪造的书籍。怀斯是专业人士，是伪造大师。他以专家式的精妙伎俩掌控运用伪造者的利刃。因此，要揭露他的伪造品制造过程至少需要同等水平的目录学知识；需要文学侦探来进行“法医式”的调查。这种调查最终在20世纪30年代出现了，它被人们誉为目录学方法的一个革命性进步。怀斯的伪造颇具经典性，它提供了“进一步调查的宝贵动力”（韦勒克和沃伦，第67页），正如勒内·韦勒克曾经评说的那样，虽然他证明了怀斯配得上这个评论，我们将看到这一点。

然而，如果怀斯的伪造需要50多年时间的进步才能得到揭露，那么在小说中已经具备了这种专业知识。几乎在怀斯开始伪造的同时，夏洛克·福尔摩斯住进了贝克大街［Baker Street］221b号。[1] 福尔摩斯技能百般，强大无比，范围包括了法医目录学。他曾经撰写了有关文献化学断代法的专著，以及《打字机及其与犯罪的关系》［“The Typewriter and

1　夏洛克·福尔摩斯首次在短篇小说《血字的研究》［*A Study in Scarlet*］中出现，1887年它在《比顿圣诞年刊》［*Beeton's Christmas Annual*］发表。1891年一系列短篇小说开始在《岸边杂志》［*Strand Magazine*］刊发。

its Relation to Crime"]。通过检验打印的墨水器（在揭露怀斯的做法方面具有至关重要的意义），福尔摩斯断定巴斯克维尔 [Baskerville] 手稿真正的时代在12年之内。他具备的水印知识使他能够确定印第安原住民文献（“四字的印记” [A Sign of Four]），并追查到一封信函属于德国卡尔斯巴德 [Carlsbad] 附近的一个小镇（“波希米亚丑闻” [A Scandal in Bohemia]）。虚构的比喻展现到了极致，因而目录学成为侦探工作的一种形式。在迄今我们已经看到的各种情况中，不一致性已经蔚然成风，间接证据则很不可靠。从怀斯的启示中得出了何种结论，福尔摩斯式确定性是否解决了文献的真实性问题，这一切仍然要拭目以待。

与科尔不一样，怀斯不是编辑，他更多属于一位爱书人和藏书家。他的强项是编制维多利亚时代作家的作品目录：他们出版物的权威清单。怀斯的可信度如果不是无懈可击也十分高：在他二十多岁时他曾经是布朗宁和雪莱协会的成员；大英博物馆的一位赞助人；目录学会1922年至1924年的主席；阿什利图书馆 [the Ashley Library] 创始人，1937年怀
82 斯去世后大英博物馆以250 000英镑购买了这家图书馆不可多得的一系列珍本。当然，在这一世纪，即20世纪初期，怀斯自己作为一位文学权威的声誉已经确立了。他的声名是否是在欺诈的基础上建立的，这不是我们的关注点。他的地位使对他的揭露更具破坏性。怀斯从未接受审判。我们无从得知他自己承认的动机。

在19世纪80年代末，怀斯为什么开始制造首批伪作或许存在诸多原因。他选择伪造的文献是文学珍品。许多维多利亚时代的作家在出版作品前，会以小册子的形式私下印刷一首诗歌或短篇散文集。显然印刷数量往往非常少，因为小册子既不是准确意义上的书籍，也不是商业性印刷品。这样一种罕见的、限量版的和令人好奇的文学作品正是理想藏书家的材料。此外，小册子与它们的作者关系非常密切，几乎具有与手稿

同样重要的地位。正如T. A. J. 伯内特［T. A. J. Burnett］[1]所说，“印刷很便宜，这一程序类似于让人干净利落地输入文稿”（《泰晤士报文学副刊》，1984年3月16日，第286页）。梅杰·拜伦的伪造品暴露了拍卖行对文学家亲笔笔迹的热情。这种热情拓展到最近似的同类印刷物——首版书。对于这一市场而言，“早的”肯定更好于“晚的”。怀斯决定把一些小册子的出版日期退回过去，并且有效地创作尚不为人所知的新首版书籍，这样使一些小册子比它们以往更加珍贵、更有价值。这不仅仅需要修改扉页上的日期，怀斯还必须先制作一份文献，这是一份真实文献的副本。他需要一种正宗的印刷方法，使他能够炮制不曾存在的小册子。在他开始伪造之前，怀斯说服布朗宁协会和雪莱协会印刷布朗宁的《波琳》［*Pauline*］（1833年）和雪莱的《阿多尼斯》［*Adonais*］，并重印《海拉斯》［*Hellas*］和《阿拉斯托》［*Alastor*］的打印摹本或重印摹本。根据威尔弗雷德·帕廷顿［Wilfred Partington］的说法，“正是对1833年版《波琳》和雪莱作品首版的逐页模仿，才最有可能使怀斯开始进行一系列排印模仿伪造”（1946年，第45页）。

伪造和复制之间仅仅相隔一层细微的分界线。为了执行这一“排印模仿”［typographical mimicry］的任务（卡特［Carter］和波拉德［Pollard］，1934年，第119页），怀斯聘请了理查德·克莱父子印刷公司［Richard Clay and Sons］。他们在不知情的情况下，负责印刷标有虚假日期的小册子。更重要的是，在所有方面文献仍然保持原貌。购买了一本怀斯炮制 83
的小册子的那些人士可能已经受骗了，原始日期提前了几年，不过文本内容与真正的首版书一般无二。文献的文学地位既没有被破坏也没有被改变。当然，除非更早的文献更加“神奇”，因为它更接近创作者。怀

1 T. A. J. 伯内特编纂的《阿什利手稿目录》［*Catalogue of the Ashley Manuscripts*］于1998年10月由大英图书馆出版司［The British Library Publishing Division］出版。《阿什利手稿》构成了19世纪英国文学存世的手稿最重要的合集之一。——译注

斯违反了正宗的图书制作规则。他破坏了古籍善本书市场的信誉，而没有破坏相关作者的信誉。审美方面的考虑从来就不是一个问题，市场价值最重要，“其次再考虑选中的作品的文学重要性”（卡特和波拉德，第113页）。这些暴行和丑闻、警示和指责，招致了1934年卡特和波拉德的《对某些19世纪出版的小册子的性质探询》[*An Enquiry into the Nature of Certain Nineteenth Century Pamphlets*]大吹大擂地出版——所有这一切都是对完整无缺的书籍上仅仅变更的出版日期的回应。怀斯纵容科尔主义的其他形式，不过他主要是作为假小册子的伪造者被人铭记。它们不真实的程度颇为含糊。

假册子涵盖了维多利亚时代的大多数主要作家。最有名的小册子是伊丽莎白·巴雷特·布朗宁[Elizabeth Barrett Browning]的《葡萄牙十四行诗》[*Sonnets from the Portuguese*]。这些诗篇最早出现于1850年印刷的她的诗集版本中。怀斯制造了一本小册子“读本：1847年”[Reading: 1847]。这件伪造品根本没有可依据的类似原著。这份文本从1850年出版的《诗集》中原封不动地复制而来；根据“我们今天认为不可分割的维系首版特征的特殊魔力”（卡特和波拉德，第100页），只有印刷的形式改变了。几乎既没有证据反驳也没有证据支持《葡萄牙十四行诗》（1847年）的出处。没有文字上的漏洞可寻。小册子扉页上印有“不公开出版”的字样，这从理论上迎合了文献所营造的机密和私密的光环。卡特和波拉德采取纯科学的手法揭露这一小册子。对纸张和打印字形的源头进行了化学分析审查（特别是在这本小册子的文本中背部断开的“f”字母），结果追溯到理查德·克莱父子出版的《葡萄牙十四行诗》，和19世纪80年代后期出版的《葡萄牙十四行诗》。这些是由卡特和波拉德开创的两种革命性的调查方法。诸如此类的技术不足以评估怀斯的小册子的文化“虚假性”。

因此，让我们把方向对准拍卖行和文学市场的是文化的调查而非目录学的调查。卡特和波拉德提出了一些批评，这些批评瞄准19世纪末对首版书籍的邪教式狂热崇拜。譬如，威廉·罗伯茨［William Roberts］在一篇名为《首版狂》［“The First Edition Mania”］（《双周评论》［*Fortnightly Review*］，1894年3月）的文章中提出，“每一部滋生诗句的小卷册都成为或多或少有害的投机对象，图书市场本身就是一个微型证券交易所”（卡特和波拉德，第105页）。他进一步严厉地提及了“在世作者的长篇垃圾文章”和“空洞无聊的小叽叽歪歪［biblia abibia］”。人为创造的市场价值正乔装为审美价值。人们不禁要问，假如罗伯茨看到拍卖商的桌子上唯有具有真正价值的文献，他是否会得到安抚。然而，他的结论暗示市场天生要利用虚假的艺术价值： 84

> 藏书史上，前所未有地像今天这样受人嘲笑，因为以前从未有过因为书籍部头无限小而如此显要的范例。

罗伯茨看不到或者拒绝澄清：“部头小”为何变得如此供销对路。首版书狂热崇拜由作者狂热崇拜所引发。在这一关头目录学不再是科学性的。在布朗宁的《波琳》再版序言中，怀斯论述到：

> 有一种情感被寄托在本书的这种形式上，采用这种形式的著作首次出现，如果以另一种装帧的同样作品被精研细读，那就是完全令人渴望的。因此假如失去了原著，我们只是十分高兴有机会为自己提供一件优秀的它的相似物。正是怀着这种情怀，真正的爱书人才找到了他的欢乐。
>
> （帕廷顿，第46页）

威尔弗雷德·帕廷顿驳斥了这种看法，认为它是对“摹本重印的荒谬追捧”。然而，如果我们转而参考至今仍在使用的目录学标准书籍之一，即罗纳德·B.麦克罗［Ronald B. McKerrow］的《文学系学生参考目录导论》［*An Introduction to Bibliography for Literary Students*］（1928年首版，1951年再版），我们就会读到“一般来说，一本书最好的版本是首版”（第184页），即使文本不一定是最可靠的。

85 麦克罗也有一段言论论述“赝品和摹本”。把这两者并置本身就是颇为有趣的。麦克罗声明“赝品种类繁多”（第231页），但是五个不同的类别全都包含复制、重新排版和综合印刷——怀斯事实上犯下了这一领域内的一系列伪造罪行。这些虚假小册子是最著名的，却不是怀斯生产的唯一一种印刷类赝品。他狡诈地大搞两面派，把它们与其他版本的页面混合印刷，这使许多其他文献的权威也惨遭毁坏。目前已知怀斯从大英博物馆北图书馆盗取了17世纪印刷的四开本剧本中至少206页。然后，这些页面被用来修复他自己印刷的相同剧本的不完善副本。换句话说，他损坏其他文献来修复自己的文本。怀斯因这一文献大屠杀之举受到了严厉的谴责。T. A. J. 伯内特对这一行径评论如下：

> 利用收藏家的贪婪和轻信是一码事，他对珍贵无价的文献假装敬畏却显示出的完全蔑视是另一码事。
>
> （《泰晤士报文学副刊》，1984年3月16日，第286页）

阿瑟·弗里曼最近发现了囤积一堆的未经使用的“文献残骸”，他想象着怀斯“坐在他的办公桌旁，面对着*disjecti membra*［成堆的文献］，耐心梳理又重新排序组合，直到最后每一本拼凑的四开本作品都成为他能设法制作的最佳版本”（《泰晤士报文学副刊》，1982年9月17日，第990页）。根据弗里曼所言，这一罪行是怀斯

毁掉了原始版本的证据、完整性以及状态，还有其来源情况，肆意甚至恶意妄顾实体书，这就是他表面上为之贡献了自己的学术和收藏的职业生涯的对象。

从一个文本中去除一两页，能如何完全摧毁它的“版本和状态的完整性”，这很难直观地看到，这是一种给人深刻印象的观点，弗里曼没有进一步诠释这一观点。人们怀疑，怀斯采用“恶意的”科利尔式的态度“无视”书籍文本的纯洁性，这种做法足以使他成为狂魔。然而，正如托马斯·帕西的《古代英语诗歌遗篇》表明的那样，修订和伪造之间尚有一条细微的分界线。许多怀斯制作的“精致完美的”或修订完备的书籍，作为阿什利图书馆藏书的一部分，又回到了大英博物馆。怀斯把这些伪造文献据为已有。只要他能够成为这些书的拥有者，他或许对实体书还是非常看重的。 86

弗里曼把这一伪造活动的第二次浪潮断代在约1901至1906年间。因为在他职业生涯的大部分时间里，怀斯还制作了其他“可疑的”作品，这往往是在另一藏书家哈利·巴克斯顿·福尔曼［Harry Buxton Forman］的协助下完成。T. A. J. 伯内特提到，“分离这些不同的虚假文献多么艰难：伪造品、盗版、假限量版、半真半假的混合出版物”（第286页）。现在可以明确的是，对于如何确定真实的文献而言，这些分类多么不够充分。所有限量版都是人为制造的（我们必须记住，大多数印刷产品只要出现，就都属于“复制品”），所有出版物都包含着混合体的成分。对于“假的”一词存在太多的依赖。《对某些19世纪出版的小册子的性质探询》出版之后25年来，约翰·卡特［John Carter］希望进一步研究怀斯炮制的大约一百部令人怀疑的书籍，来揭露“伪造、盗版、公开承认却未经授权的私人印刷之间的阴暗面”（托德，1959年，第17页）。这种揭露仍然必须进行。

卡特和波拉德的《对某些19世纪出版的小册子的性质探询》在1934年出版。怀斯受到了牵连，不过没有受到直接指控（他于1937年去世，至死不知悔改）。文学机构做出的反应先是震惊，其次是兴奋：震惊于这一罪行以及对目录学的打击；兴奋于《对某些19世纪出版的小册子的性质探询》具有的自我救赎性质。同一时间，目录学被震慑和净化。卡特在1959年回顾了“对书籍世界的一剂强心针”（托德，第4—5页），表明了对怀斯持有的反感与钦佩相互混杂的情感：

> 19世纪的小册子伪造品，从道德角度看应受谴责，从目录学角度看属于丑闻，从藏书学角度看性质恶劣，从经济学角度看令人郁闷。但是它们的制造者是一位艺术家。
>
> （第19页）

《对某些19世纪出版的小册子的性质探询》的重要性不能被急于恢复目录学信誉的那些人士低估了。1934年7月5日的《泰晤士报文学副刊》相信，“与19世纪文学的研究、销售或收集有关的所有一切，是无法估量的”，它们欠卡特和波拉德一份感恩之情。这种观点与勒内·韦勒克的断言相矛盾，他说“怀斯没有炮制一份文本，他的伪造更多关乎
87 藏书家”（韦勒克和沃伦，第68页）。1934年7月7日的《出版人周刊》［*Publisher's Weekly*］恰如其分地大肆宣传“目录学的感受”。这位未知的造假者是一位“天才”，《对某些19世纪出版的小册子的性质探询》是一部“令人惊异的”作品。虽然“值得令人崇敬的目录学科学”遭受了一次沉重打击，不过“它的影响将会长期而广泛，令人感受颇深”，“更加严重问题的解答，即目录学本身的威信问题，目前被意义重大的作品所呈现出来……”（《出版人周刊》，1934年7月7日，第54、56页）。也许真正的“严重问题”还未曾得到解决，因为它们可能尚未被提出。1965

年F. B. 麦格斯［F. B. Maggs］讽刺地提及怀斯：

> 有趣的是，当他的虚假小册子不再无可指责时，它们在拍卖中的价格反而提高了。
>
> （麦格斯，1965年，第7页）

伪造品的营销确实只是吸收它们造成的威胁的另一种方式。伪造品必须是一件虚假的作品，它才足以激起人们的好奇心。另外，虽然我们对卡特和波拉德的《对某些19世纪出版的小册子的性质探询》颇感欣慰，然而，相比这一点，麦格斯的评述让我们更接近了文献文化的身份证实性验证。文献的权威不来自页面上的字句中，也不简单地来自书的装帧。一本“原著”只能通过一系列假设和判断来理解。怀斯的小册子既是原创的也是非原创的：原创一面在于他创作了一些东西，非原创性一面在于每一个细节都只是简单假冒了最早的印刷版本；它是“对文本内容重新编辑和排序组合”的结果，在这一点上属于非原创的，根本没有创造性的投入——正如爱德华·杨所言，模仿是“凭借技术、艺术、劳动，用预先存在的材料而不是他们自己的材料造就”（杨，1759年，第12页）。阿瑟·弗里曼也用一种工业形象描述怀斯，这回归了伪造的原始意义：制造。弗里曼描绘怀斯的研究是“一座重组早期四开本剧本的实际工厂”（《泰晤士报文学副刊》，1982年9月17日，第990页）。相比埃德蒙·布伦登［Edmund Blunden］对《对某些19世纪出版的小册子的性质探询》的描述是“目录学花园除草”（《泰晤士报文学副刊》，1946
年9月28日，第472页），爱德华·杨还用一个有机的形象表明了他的匠 88
心独具：一种“蔬菜的性质”。托马斯·詹姆斯·怀斯的伪造引出了这两种类比。

如果我们业已相信：进化是真正的创世之法，人类和类人猿从共同的祖先进化而来，那么有什么比我们找到类人猿和人类特点相结合的早期人类形式更有可能的呢？

——亚瑟·基斯爵士，

《人类进化的一个新理论》（1948年）

第四章

缺失的环节：考古伪造和虚构的第一个原始人

搜索第一个原始人

考古学是对过去的历史遗迹和文物的研究。18世纪时，考古原则出现了，并成为寻找以更可靠的模式进入历史的史料编纂法革命的组成部分。“纪念碑”一词，既涵盖文学遗迹又包含具体遗迹：古代手稿以及缀满时间印迹、历尽沧桑的工艺品和人类遗骸。18世纪的文学伪造者大多是历史小说缔造者，这些小说产生并满足于当代文学历史探询的需求。与此同时，伪造公开暴露了与“真正的”艺术相关的评价和评判的方法，否则它们可能不会符合详细的审查。

考古伪造是历史虚构的有形形式。18世纪没有出现考古赝品，因为这一学科还没有成为一种主要的文化活动。这种事件发生在19世纪。有许多重大的考古发现，最有名的是海因里希·谢里曼［Heinrich Schliemann］在1873年发现的所谓荷马史诗中的特洛伊城［Troy］。这一起事件对于我们的目的而言颇具讽刺意味。谢里曼不仅没有发现普里阿摩［Priam］的传说之城（却是时间更早得多的一座城市）——不过最近有人发现，谢里曼这一世界著名的神奇发现只是一场骗局。

这一伪造事例不仅错综复杂而且妙趣横生。在真正古老的意义上大多数宝藏是真实的。这些文物不是现代的捏造品。其中一些可能来自考古发掘现场，其他一些则来自其他场所，或者甚至从经销商处购买而来。这批宝藏是伪造的，因为它们的出处具有虚假性。谢里曼甚至在自己的日记中穿插了关于发现宝藏的虚构故事。这一揭发引出了关于回忆
92 录并不可靠的问题，也引出了未能以适当方式检验信息的传记作家同谋的整个问题。谢里曼的特洛伊珍宝并非是它貌似的那样。它们部分是真实的，不过整体是虚构的。谢里曼伪造财宝的身份认证，并编造了一整套故事的来龙去脉。他的行为表明在制作一件文物的真实性方面外部因素是多么重要。这些因素之一当然是市场。像艺术品一样，文物的价值，既从经济角度也从文化角度估量。此外，大量的国家声望也依附于考古发现。谢里曼被文明世界奉为名人。他滥用他的权力觊觎获取更大程度的认可。他做出了“一个梦想般的发现……每一位考古学家都梦寐以求的发现物”（大卫·特雷尔［David Trail］在1984年7月31日英国广播公司第二频道“新闻纪事报道”［Chronicle］中提及）。在19世纪和20世纪早期，另一个领域考古学家的探索过程背后也掩藏着相似的情感：搜索第一个原始人。人们认为谢里曼已把荷马史诗的虚构事物转化成为事实。相同的转换过程等待着我们的进化之祖——具有讽刺意味的是，这是最近才得以发明的一个人物。

19世纪在考古界，早期人类化石遗物相当于一份莎士比亚手稿。地质学和动物学的进步已经产生了进化的思想：自然的和人类的生命曾经以一种比较简单的相同形式开始，经过了相当长的时间之后，业已逐渐多样化和复杂化。这一理论极具争议性，与正统的宗教的创造论相矛盾。此外，进化论认为人类曾经是更加原始的动物形式，是类似于猿这样的现代灵长类动物的生命体。

1856年在德国尼安德河［the river Neander］附近，有人发现一具

头骨，它有类似人类的下巴和悬垂的猿猴式眉毛。这个“尼安德人”［Neanderthal Man］似乎证实了人类的祖先类人猿的存在，它们几百万年前生活在地球上。1859年，查尔斯·达尔文［Charles Darwin］终于出版了《通过自然选择的方式的物种起源》［*The Origin of Species by Means of Natural Selection*］。这本著作是迄今历史上进化演变领域的最权威著作。虽然如此，直到《人类的后裔》［*The Descent of Man*］（1871年）出版，达尔文才把人类囊括进了进化论，他因为我们祖先的“猴子理论”受到了普遍赞誉。无论原始人类是否像猴子，在《物种起源》出版之后，它 93
在科学家之间都成为一个紧迫的问题。有必要找到非常古老的人类遗骸，尤其是完整的头骨或头骨的一部分。这份需求的强烈程度，可以从《物种起源》出版后的十年间，在英国境外人为制作的三件伪造物中看出。所有这三件赝品都被制作成远古人类的残存部分——实际上，是历史的虚构物。

这些伪造案例中的首次于1863年发生在法国阿比维尔［Abbéville］附近的基尼翁冰川壶穴［Moulin-Quignon］。布歇·德·彼尔特［Boucher de Perthes］[1] 是致力于化石遗骸存在研究的考古学家。布歇·德·彼尔特正在发掘一座遗址。他先前曾经在同一地质层出土了燧石工具，也发现了灭绝的动物骨头，这是人类在这一非常古老的时间就已经存在的证据，也是他们的躯体——不仅是装备——一定埋葬于这里某处的证据。他把注意力转向基尼翁冰川壶穴遗址，并且为任何一个发现人类遗骸的人提供200法郎悬赏。1863年3月一位工人送给布歇·德·彼尔特一枚人类牙齿，和各式火石与化石之类的有关认证物。他对发现这些东西的这处场地做出了地毯式挖掘，而且很快出土了一块人类颚骨的下半部。布

1 布歇·德·彼尔特［1788—1868］：法国考古学家。拿破仑曾委派年轻的布歇去德国和奥地利完成过各种外交使命。布歇兴趣广泛，酷爱考古学。布歇的贡献是发现了石器时代人类的第一件物证。——译注

歇·德·彼尔特已经发现了史前人类。这一发现被人们誉为国家级发现，考古学家和人类学家蜂拥而至。结果令他们大失所望，但是基尼翁冰川壶穴颚骨在科学院却被赋予极其崇高的地位。

很快就有人针对下颚骨的真实性提出了怀疑，特别是在英格兰，并且爆发了激烈的民族主义争吵。与下颚一起发现的火石中有一些被证明是赝品。一个考古文物赝品黑市那时已经存在，这是对博物馆和收藏家所提供的高昂价格的自然回应。事实上，正是在英国，正是在这一时期，最著名的燧石造假人爱德华·“燧石小子”·辛普森［Edward ‘Flint Jack’ Simpson］正在大展身手。他制作的无数假货渗透了整个市场，这若不是他自己供认，任何人都没有发现事情的真相。1862年，燧石小子公开示范了他的技能，这一举措获得了卢埃林·杰维特［Llewellyn Jewitt］的由衷赞叹，他在《圣物匣考古杂志与评论季刊》［*Reliquary Quarterly Archaeological Journal and Review*］上发表了评论：

94 古文物研究者应该向他道谢，因为他打开了他们的眼界，让他们可以识别欺骗，并向他们展示如何可以修复失缺的艺术品……此人确实具备了比当代许多主要的古文物作家更加实用的古文物知识；他还是一位优秀的地质学家和古生物学家。

（转引自科尔，1955年，第79页）

基尼翁冰川壶穴赝品并没有被这样积极地看待。有人对下颚骨中残存的有机质数量进行了科学分析，结果证明它属于现代之物。因此这一伪造已经导致人们进行了一次最早的独立的断代测试。伦敦人类学学会［The Anthropological Society of London］这才松了一口气。约翰·埃文斯爵士［Sir John Evans］（阿瑟·埃文斯爵士之父，克里特岛米诺斯文化［Minoan Crete］的发现者）在《雅典娜》上发表了文章，论述了这一境

况的严重程度。他的担忧恰恰让人联想起了托马斯·沃顿有关查特顿争议的错误结果的严肃预言：

> 或许有人会质问何以、何时，如此众多的真正的燧石器具已然在基尼翁冰川壶穴底床之上被发现……值得不辞辛劳地去证明号称在那里发现的某些少量的燧石器具为赝品。对此我回答说，尽管问题似乎细微琐碎，但是它的一个错误答案引发的众多后果是十分重要的。因为如果连这些完全没有古代气息的器具都能被确定为真品，那么我们本应该没有余下一丝用以区别真假的特色，并且任由任何一位燧石碎石者和砾石挖掘者，将他们认为真的东西强加给我们。
>
> （《雅典娜》，1863年6月6日，转引自科尔，第125页）

这一问题有关于真实的历史还是虚假的历史。但是埃文斯把问题局限于论述文物的年代问题。他并不认为一件真正古老的化石有可能被安插在一个地点，正如谢里曼埋藏他的宝藏那样。关于皮尔当人［Piltdown Man］真假问题引发了一场旷日持久的争论，界定这种“虚假”将极度艰难，我们将看到这一点。

为一件文物断代的主要方法涉及对发现文物的地质地层的识别，又为相邻的其他化石的存在所强化：背景相关性与连续性。1866年，在美国发生了利用这一程序的另一企图。新世界希望对我们古代的所有权分一杯羹。在加利福尼亚州［California］的塔布尔山脉［the Table Mountains］卡拉韦拉斯［Calaveras］砾石堆积区中，一名金矿工人声称在矿井深处已经发现了一具人类头骨。那一位置只能意味着它非常古老，但是头骨如何进入岩石中这一令人困惑的问题，对权衡它的真实 95
性不利。对人体骨骼的首次氟断代测试解决了这一问题。近百年过去

了，这一测试才得以运用去识别皮尔当人的迷津。阿瑟·基斯爵士［Sir Arthur Keith］是生物学家和皮尔当人的坚定支持者，他滑稽地提到卡拉韦拉斯头骨："在伊丽莎白女王时代修建的砖砌构造教堂地下室中发现的一架现代飞机，这将形成一个实例，就和找到中新世形成的一具现代人类头骨相类似"（1911年，第143页）。这些言论写于皮尔当人被揭穿的前夕，用于显示基斯的比喻不切实际。从皮尔当人的角度而言，"现代飞机"成了一件伊丽莎白时代的遗物。

19世纪60年代的第三件考古伪造案为我们呈现了一幅令人眼花缭乱的杂耍画面。新世界又一次成了发现的地点。1869年，一名招摇撞骗的骗子乔治·赫尔［George Hull］雕刻了一尊巨型人像，在雪城［Syracuse］南面的山谷［the Oriondaga valley］他兄弟的农场里把它埋在地下一年。一旦它生成了铜绿，他就让人把它挖掘出来。巨人冻结僵硬，面部表情扭曲，表情极端痛苦。赫尔选择了哗众取宠的宣传方式。人们提出了这一问题：这是一尊古代雕像还是一个变成化石的巨人呢？赫尔把他的发现用于达到赚钱的目的，向观赏巨人的观众收取入场费。著名的演出经理菲尼亚斯·T. 巴纳姆［Phineas T. Barnum］试图向赫尔买断巨人的所有权。当赫尔拒绝他时，巴纳姆让人复制了一尊巨人像并且带着它巡回演出。此时，已经没有人相信"原来的巨人"是真实的，赫尔向法官申请禁止令，这位法官判定这完全不是一种犯罪行为，他不过是在展出一件"赝品的赝品"（克莱因［Klein］，1956年，第143页）。执政官就复制的伦理发表了长篇大论，其中有些言论我们应该在最后一章考察。

值得探讨的另一个联系是乔治·赫尔在文学小说领域被给予的支持。1872年，朱尔斯·凡尔纳［Jules Verne］出版了《地心游记》［*Journey to the Centre of the Earth*］，这是一部地质学的幻想之作。在故事中一组探险者穿透地壳进入地球的核心，然后再按照进化进程一路返回。这一旅程的高潮是发现了一个保存完好的上古世界，那里的生命体

是巨大的，包括难得一见的史前人类：

> 事实上，相距那里不到四分之一英里远，斜靠着一棵巨大的贝壳杉的树干的是一个人类，这些地下区域的**普罗特斯**［Proteus］[1]，**海王**［Neptune］的新生子，他守望着数不清的乳齿象群……这不是我们已经从尸罐中取出他的尸体的化石人，他是一个巨人，能够指挥这些怪物。他身高超过12英尺：他的头大如水牛头，部分掩盖在他纠结一团乱蓬蓬的头发下：人们会认为他长有鬃毛，就像原始大象。他手上挥动着一根巨大的树枝，这是一把配得上这老古董牧羊人的曲柄牧羊棍……我宁愿承认存在一些动物，它们的身体结构类似于人类，来自最早的地质时期的类猴人类……但是我们看到的这一个人类的身形大小，超越了所有的古生物局限。 96
>
> （凡尔纳，第194—195页）

然而，"类猴人类"［monkey-like being］赢了。当夏洛克·福尔摩斯的创造者亚瑟·柯南·道尔爵士［Sir Arthur Conan Doyle］在《失落的世界》［*The Lost World*］（1912年）中描绘现在保留的史前世界的说法，他选择了人猿并向世界公布这一消息。随后在同一年出现了皮尔当人这一发现。

之所以是"类猴人"而不是庞然大物获胜，主要原因是1871年达尔文的《人类的后裔》出版。在这里我们的类人猿起源的问题直接得以解决。达尔文陈述道，"人类是与一些古老的、较低级的和已灭绝的形式的其他物种的合成后裔"（达尔文，1874年，第2—3页）。他强调，这种想法不是新颖的。可笑的是，他引用了"高古人类"支持者之一的布歇·德·彼尔特的观点（第2页）。这一"共同的祖先"（第152页）和人

1　Proteus：一位海神的名字。——译注

类一样在许多方面像“类人猿生物”[ape-like creature]（第43页），或者是二重体的“半人”[semi-human]（第46页）。我们的身体一度覆盖着一件“多毛外皮层”（第18页），我们的犬齿更加突出得多：

> 有人轻蔑地拒绝相信，由于我们早期祖先拥有这些强大武器，他们才会长出尖牙等偶然性的重大发展，这样的人一龇牙冷笑就会透露出他的血统。
>
> （第41页）

然而，达尔文进化论的逻辑做出了精辟评论：

> 从某种类人猿生物到现存人类之间的进化的一系列形式漫长而不可察觉，不可能确定“人”一词应该被使用的任何明确的时间点。
>
> （第180页）

97 现代人类是何时诞生的？猿是何时成为一种公认的人类的？我们形态上的某些方面必须被选中成为独一无二的**人类**[human]，譬如发达的大脑、直立的姿态、光滑的额头。然而，根据进化论，这样的特点从几千年以前的较低级进化阶层中就有可能出现。因此，“缺失的环节”[missing link]的观点对于进化论信徒产生了吸引力，一个类人猿架起了较低与较高形式之间、人类和类人猿之间的桥梁。1863年，科学家、哲学家和进化论的皈依者T. H. 赫胥黎[T. H. Huxley]曾经发问：

> 那么，我们必须在哪里寻找初期的人类？是最古老的**智人**[Homo sapiens]、上新世或中新世，甚至更古老？在更加古老的地层中，更加类人的猿的成为化石的骨头，或者比已知的任何一种类猿

的人更加类猿，正在等待着某一位尚未出世的研究人员……？时间会证明一切。

（赫胥黎，第159页）

达尔文更加激进：

最有可能存有把人类与一些已经灭绝的类人猿生物联系在一起的遗物的那些地区，尚未被地质学家搜寻。

（达尔文，1874年，第157页）

皮尔当人是对他的困境的一种虚构解决方式。在1912年的“发现”之前，古人类的队列不断壮大：尤金·杜波依斯［Eugene Dubois］在1891至1892年发现的爪哇猿人［Java Man］；1907年发现的海德堡人［Heidelberg Man］。1911年，皮尔当人诞生前夕，亚瑟·基斯对“缺失的环节”的这两个最新候选人进行了评估。他得出的结论是：两者都不是十足的猴。杜波依斯命名他的发现为**猿人的直立人**［pithecanthropus erectus］（“直立猿人”）：

为了弥补人类与类人猿之间的鸿沟，在动物学意义上，这一名称是合乎情理的，但是人类特征如此之多，如此强烈地暗示，在杜波依斯的发现中，我们有人类进化过程中的实际阶段的一个代表，暗示了简单将其命名为**智人爪哇人**［Homo javenesis］，或者爪哇化石人似乎更加权宜变通。

（基斯，1911年，第133页）

海德堡人有点较为棘手。这位古老祖先的颚骨十分巨大，“在类人猿和 98

现代人类中段的”（第83页）类人猿下颌骨。然而，海德堡人的犬齿退化了，这把它置于进化生产线上过分遥远的几个阶段中。这一早期人类可能曾经“在外观上也许野蛮”，但是对于基斯而言，“在生物学家的每一种意义上——都是一个人类”（第93页）。因此，皮尔当人是多么幸运，他（或她）拥有那些搬弄是非的突出犬齿。

皮尔当人，1912至1953年

在前一章中我们看到，就在托马斯·詹姆斯·怀斯的首版书赝品开始从印刷机中滚滚而出时，夏洛克·福尔摩斯的惊人目录学技能正逐渐出类拔萃。亚瑟·柯南·道尔爵士似乎曾经拥有一个不可思议的诀窍，能虚构地提供主要伪造品的类似物。1912年，他的科幻小说《失落的世界》在《岸边杂志》连载。这一故事恰恰与凡尔纳的《地心游记》相反。这一次，勇敢的探险家登上隐蔽的高原冒险，而不是下降到地球深处，结果他们发现了进化前的史前世界。正如前面的故事一样，也有古人类以及恐龙。但是柯南·道尔笔下的早期人类是非常达尔文式的猿人祖先。与它第一次邂逅发生在树端，解说员已经爬上树端企图观览亚马逊高原的明晰景观。现代人类和古代人类在此面对面邂逅：

> 这是一张人类的面庞，或者至少比我见过的任何猴子的脸更像人类。它脸型很长，面色发白，长满丘疹因而面目全非，鼻子扁平，下颚突出，圆下巴周围长着猪鬃般的粗硬胡须。浓重的眉毛下眼睛野蛮又凶狠，当它张开嘴巴咆哮时，我听起来像诅咒，这时我观察到它长着弯曲的尖锐犬齿。
>
> （柯南·道尔，第198页）

这一描写会完美符合约翰·库克［John Cooke］[1]对皮尔当人的著名重建［图21］。远征队中滑稽可笑、自擂自夸的领队查林杰教授［Professor Challenger］这样评价本次遭遇：

> 我们必须面对的问题是它是否更接近猿人或人类。在后一种情 99
> 形下，他很可能近似于庸俗者所谓的“缺失的环节”的东西。
>
> （第203页）

正如常常发生在科幻小说中的情节一样，新遇到的这个物种很快就成了威胁，在此之前，这一问题仍然属于学术性的。考古伪造者不能活灵活现地描述他的虚构，较之他们小说家握有更大的自由。柯南·道尔笔下的猿人类残暴又野蛮，很快人类进化天平的两个极端之间爆发了公开的战争。“猿人［Apemen］——那就是他们的身份——缺失的环节，我希望他们依然没有被发现”（第231页），一位焦头烂额的船员发出如斯的感叹。然而，发达的犬齿难以与步枪相匹敌，很快在一个熟悉的帝国主义场景中，半人类的祖先被人类征服。

查林杰一伙人再清楚不过了，他们一旦返回文明世界，公众，特别是科学界，将对他们的经历嗤之以鼻。即使拍摄照片，这也不够充分，因为照片可以伪造。他们必须拥有无法颠覆的确凿证据。查林杰教授召开了一次公众集会，并采用了轰动的致命的一击［coup de grace］，他在会议上展示了在高原上抓住的一只活翼龙。不用说，这只生物受到一位观众的惊吓就从一个敞开的窗口飞走了。失落的世界的活证据和它的“缺失的环节”丢失了，至少直到完成另一次远征前是丢失了。然而，现实世界中对此出现了更大的补偿。1912年12月18日，也就是在查林杰

1　1915年约翰·库克绘制了一幅绘画作品《皮尔当帮》［*Piltdown Gang*］，画面展示了研究皮尔当人头骨的人们的一次著名集会。——译注



图21　约翰·库克:《皮尔当帮》[*Piltdown Gang*]，1915年，
画面中一些人正在研究皮尔当人头骨，.
后排自左开始：F. O. 巴洛 [F. O. Barlow]、G. 艾略特·史密斯 [G. Elliot Smith]、
查尔斯·道森和亚瑟·史密斯·伍德沃德；前排：A. S. 安德伍德 [A. S. Underwood]、
亚瑟·基斯 [Arthur Keith]、W. P. 派克拉夫特 [W.P. Pycraft] 和雷·兰克斯

教授的发现几周后发生的事情，查尔斯·道森［Charles Dawson］和亚瑟·史密斯·伍德沃德［Arthur Smith Woodward］在入会人员济济一堂的伦敦地质学会会议上推出了一副重组的人猿颅骨，他们声称自己发现了颅骨和下颌骨。这件头骨是人类的，下颌骨是类人猿的。然后，这当然又是期待已久的“缺失的环节”。决断此事的真伪耗费了近半个世纪的时光。

查尔斯·道森是律师，也是受人尊敬的业余考古学家。他将如何发现皮尔当人的故事发表在1913年3月的《地质学会季刊》［*the Quarterly Journal of the Geological Society*］上。1909年的一天，道森外出在皮尔当他的府第附近散步，那里靠近苏塞克斯［Sussex］的弗莱琴［Fletching］，这时他注意到古老的燧石工具曾经被人用于修补路面。道 100
森请求在附近挖沙石的工人如果有任何类似文物出现就立刻向他报告。正像布歇·德·彼尔特一样，他是非常幸运的，很快就有人献上了人类头骨的一部分。找到这一骨片的砾石层使之显得确实十分古老。道森着手亲自挖掘砾石床。他招徕他的朋友亚瑟·史密斯·伍德沃德协助。亚瑟·史密斯·伍德沃德是人类学家和自然历史博物馆地质学系的保管员，后来（从1913年起）耶稣会教士神父忒拉德·德·沙尔丹［Father Teilhard de Chardin］也加入发掘行列。在这一遗址发现了多块头骨，在考古学意义上它迅速成为一座宝库。随即在1912年又有了真正耸人听闻的发现：类人猿下颌骨。根据亚瑟·史密斯·伍德沃德去世后出版的“备忘录”记载，很适当地，这件颚骨是一次联合发现：“我们俩都看到了半块人类下颚骨在锤子的铲形头前飞出”（史密斯·伍德沃德，1948年，第11页）。其实这件下颌骨除了在其物理角度上接近人类头盖骨的遗物之外根本不具备人类的特征。但是依据标准的考古逻辑对于这一非凡的发现只有唯一合理的解释：头骨两部分原本是结构相同的两半。它确确实实是人猿，一个半人半猿的合体生物，它的两半有明显的差

异。道森和伍德沃德不得不做的事就是一起把这两半粘合起来。这就是1912年年底展出的那件重组物。亚瑟·史密斯·伍德沃德用道森的名字命名缺失的环节：皮尔当人道森尼［Eanthropus Dawsoni］，这是考古界最高的荣誉。皮尔当人最早的且最忠实的信徒之一亚瑟·基斯在1915年回顾：

> 对于所有组装品而言这一伎俩相当简单，因此史密斯·伍德沃德博士重组的头骨是人类与猿类的奇怪混合物。最后，似乎这一缺失的形式——达尔文的早期追随者寻找的环节——真的被人发现了。
>
> （基斯，1915年，第306页）

从历史的角度来看皮尔当人是“在欧洲发现的所有古人类资料中最重要的也最具指导性的”（第293页）。这位五十万岁的祖先是“业已发
101 现的人类真正的最早标本”（第316页）。《曼彻斯特卫报》［*Manchester Guardian*］素来偏爱夸大宣传，它抓住这种兴奋的感觉：1912年11月21日宣布其标题“百万岁头骨”（在公众面前揭幕之前有关发现物的消息就泄露了）。当然存在异议和怀疑的声音。甚至亚瑟·基斯最初也表示焦虑，因为实际上下颌骨没有巨大的犬齿。它的犬齿可能退化了，这将使皮尔当人是缺失的环节的说法与尼安德人一样令人难以置信。道森的团队返回了砂石坑，很快从一块适当的邻地里发现了一枚大犬齿。正如他的绰号一样，“黎明人”形体完整了，并占据了文物的前沿位置。查尔斯·道森仍然感到不满意。1915年他转移到相距几英里之遥的一个新地点，并搞出了另一件拼凑出来的人猿。正像查特顿送到霍勒斯·沃波尔手中的第二份手稿一样，这件复制品本可能是一场灾难，但是皮尔当人如此完美地满足了考古需求和文化需求，因而第二次发现竟然没有破坏

整个事件的真实性。人们可以指称道森为骗子，并且质疑文物的来源，但是却仍然撼动不了文物本身的地位。毕竟除了通过“文本”——骨骼化石中得到的证据之外，没有其他方式反驳道森的证词。无论如何，1916年他与世长辞，使那些反对皮尔当人的人士空余遗憾，他们没有任何可能再去当面盘问他。皮尔当人头骨两部分的连接方式在科学上是说得通的，在实际意义上它们已被发现是脸颊—颌骨。它们都带有来自砾石的相同铁染色。对于亚瑟·基斯而言柯南·道尔的小说其实已经被人变成了现实：

> 在那里首次发现了长着尖利突出、形状像类人猿的犬齿一样的人类。我们迟早应该发现这样一个种族，自从达尔文以来这一直是人类学家的信念的一种象征物。
>
> （基斯，1915年，第447页）

大英博物馆变成了皮尔当人的现代家园。在那里，在史密斯·伍德沃德的帮助下，“黎明人”受到了保护，避开了烦人的和好奇的调查者。被《曼彻斯特卫报》称为“英国第一个原始人”的人类的完美居所（引 102
自里思［Reith］，1970年，第41页）已被发现。这并不是说皮尔当人骗局是大英博物馆内部人搞的鬼。然而，极有可能的是一定数量的共谋者不希望这件国宝被人过分靠近地探查。随着在世界各地越来越多地发现古代人类，对皮尔当人进行一次全新分析的压力逐渐增大。在南非发现的南方古猿［Australopithecus］展示了与皮尔当人相反的特性。上部头骨前面的颚变为类人类的：在眉线前犬齿退化。尽管如此，直到1949年才得到批准允许对皮尔当人头骨实施科学检测。与托马斯·詹姆斯·怀斯的伪造事件相同的模式即将发生。这一伪造物被揭穿的过程，也正是推进该专业知识领域的发展过程。

第二次世界大战期间，大英博物馆的一位基层地质学家和人类学家K. P. 奥克利［K. P. Oakley］偶然获取了长期被人遗忘的氟断代测试法，它曾经被用于检测卡拉韦拉斯头骨。骨头年代越古老，它们从地球吸收的氟元素就越多。奥克利提出申请把这一测试法用于检测皮尔当人。他要求得到样品，这一请求勉强得到了批准。只允许他从头盖骨上钻取了极少量的骨头，这一点骨头对于得到一个决定性的结果而言太少了，不过足以把皮尔当人的古代时间从500 000年减少到50 000年。奥克利觉察到了里头大有文章。J. S. 韦纳［J. S. Weiner］和其他科学家一致向大英博物馆施压，要求提供一个更大的测试样品进行检测。在他们的帮助下，博物馆做出了让步，现代科学的威力将我们日益脆弱的祖先释放了出来。J. S. 韦纳回顾了“采用化学和物理方法的整个测试过程”，也使用了“解剖的、放射的、化学的”方法分析（韦纳，1955年，第34页），所以在1953年皮尔当人受到了致命的打击，它的人猿两半被彻底分开。关于下颌骨得出了最令人吃惊的结果。颅骨真的有几千年历史，但是下颌骨却来自一只现代的猩猩［orange-outang］。复合头骨的所有部分都已被做了人工铁染色。为了给它们提供咀嚼磨损的人的特质，臼齿已被锉平。颚骨十分新鲜，以至于钻它时它烧着了。这一发现迅速被人戏仿。
103 例如，在《笨拙周报》［*Punch*］的漫画中，一只猿猴惊恐地坐在牙医的椅子上。牙医说:“这可能会痛，但是我恐怕必须提取整个下颚。”（里思，1970年，第46页）J. S. 韦纳估计，犹如谢里曼的宝藏一样，皮尔当人的碎片拼骨可能是从市场摊位上搞来的。报纸特别快速地找到了受害者和这一骗局的替罪羊。“缺失的环节骗局：专家遭受猴子下颌的恶意欺骗”，“律师把科学家当成猴子耍”，出现了诸如此类的一些头条新闻（转引自科尔，1955年，第158页）。远离舞台上炫目闪烁的聚光灯，一个更加趣味十足的反应是A. T. 马斯顿［A. T. Marston］做出的，他是一名伦敦牙医，也是一位业余考古学家，他曾经在1935年发现了斯旺司孔

人［Swanscombe］头骨。显然，多年以来他一直告诉奥克利要运用现代科学检测皮尔当人，而大英博物馆一直在阻碍这一行动：

> 丑化道森先生记忆的那些人正在隐藏自己的阿谀奉承的奴性，迎合大英博物馆的传统。正是大英博物馆多年来一直欺骗公众，把所谓的“缺失的环节”皮尔当人头骨当作正宗的文物呈现世人。现在他们已经釜底抽薪，自己捅破了窗户纸。
>
> （科尔，第159—160页）

一件文化物品的价值由外部因素确定。J. S. 韦纳表示欣慰，“皮尔当人的终结就是人类古生物学中最令人困扰的篇章的结束”（韦纳，第204页）。从那一刻起出现了独立的且可靠的断代方法，但是韦纳无法预测考古伪造的结束。他可能已经提出了更加中肯的问题：“真实性”的复杂性是什么？真实性只要存在比我们被人引导去相信的更多的东西，伪造就仍然既是一个富有意义的概念又是一种威胁。

一件伪造品，即使是最佳的伪造品，也很难说它处于与一件真迹相同的水平上。

——乔治·萨维奇，《伪造、赝品和复制品》(1976年)

目前，没有合理充分的理由认为伪造在本质上和美学上是错误的。最容易接受的和可以运用的审美理论，已经扬弃了声称它们有错的做法。

——迈克尔·瑞恩，《伪造者的艺术》，达顿编辑（1983年）

展览对象的范围包括16世纪文物的现代直接复制品，博物馆有意作为复制品收购它们；还有出于欺骗目的故意炮制，并显然达到了目的的实例。在这两个极端之间存在着被制成较早风格的现代混合作品——其中一些作品被后来的物主以真品出售——以及部分属于早期的，却已然被调适、重新整修或以其他方式“加以修缮”的物品。

——1984年，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆

“赝品和伪造品”展室壁展

第五章

艺术市场的十字军

在视觉艺术领域两个最为著名且妙趣横生的伪造案件都发生在20世纪。汉·凡·米格伦［Hans van Meegeren］的维米尔［Vermeers］赝品在第二次世界大战结束时暴露，汤姆·基廷［Tom Keating］的塞缪尔·帕尔默［Samuel Palmers］赝品在1976年暴露。这两位伪造者的故事有着详细的文献记载，它们的相似性即将得到揭示。在这两个案例中他们绘画作品的真实性最终面临了法庭的权威审判。然而，接受审判的不仅是这两位年长的画家。艺术世界的艺术品**价值**问题也受到了严格审查。这种价值得以确定的方式似乎大为受损而黯然失色。

自从19世纪艺术收藏逐渐兴盛繁荣以来，出现了把艺术品的审美价值与它的经济价值画等号这样一种倾向。艺术品市场已然成了一个利润丰厚的投资场所。然而，尽管那些能够卖出大价钱的艺术家名头响亮，却处于赚钱链的最底层。经销商、拍卖商、收藏家——相当于文坛的出版商——对于他们而言，推动“伟大”艺术的过程中可供患得患失的东西最多。确保得到良好回报的一种安全方式是进一步推进对原创艺术家的狂热崇拜，说服买方相信一位名家的独一无二的原创作品具有的纯粹价值。相比市场上一位名不见经传的艺术家的一流画作，一位大师的几

幅涂鸦之作几乎肯定会获取更高价位。一位困惑的市民在拍卖行看到天文数字的交易，对于参与交易的人而言，关注点似乎集中在艺术家的签名上，而不是作为一个整体的作品本身。所有这些方面似乎是显而易见的，不过它们需要被强调，因为伪造品暴露了交易系统的权力以及权宜
106 之计。凡·米格伦和基廷都声称他们伪造的目的是羞辱评论界和艺术市场上的腐败，凡·米格伦和基廷也不是唯一采取这种行径的造假者。中间商被指控是共谋犯，被指控在假货源和签名方面进行不正当交易。经销商甚至被冠以伪造者的名号：把提供给他们的作品伪装炮制为混合作品，再把它们以假乱真作为原作脱手。经销商和拍卖商用以保护他们客户的著名“保密条款”经常招致人们质疑。

如果一件伪造品获得了成功，那么我们从中将会得出两个结论。首先，人们开始怀疑通过颁发认证证书和审美鉴定的方式服务市场的权威人士的评判权威。其次，经销商在出售绘画作品时，因利害关系，可能掩饰事情的真相，这成为一个悬而未决的问题。第一种后果比较容易能让市场承受。批评家可以成为替罪羊被撤职。作者归属［attribution］这一更为严肃的问题可能会保持原样不被触及。参与艺术品交易的资本数额庞大，这使定义**名副其实**［bona fide］的艺术原作的需要比文学界的需要更加迫切也更为巨大。然而，博斯韦尔做出的有关一件作品“**父子关系**［filiation］”的“举证艰难”的评论，它在这里也适用。

关于作者归属的难题开始于作品“诞生”之际（如博斯韦尔所言）。我们已经看到了合作创作美学理论的诸多困难。艺术创作作坊的形象几乎总是遭到贬低。创作程序的这样一种机械化观点，与艺术家个人的柏拉图式的神秘论观点相对立。阿瑟·弗里曼想象托马斯·詹姆斯·怀斯的工作室是一座造假“工厂”（具有讽刺意味的是，这复兴了这一词语的词根含义）。作为劣质艺术的例证，伪造成了毫无创意的行为，更类似于爱德华·杨的模仿理念。然而，对于一些文艺复兴时期的大师

而言，这种事就是一种现实。伦勃朗［图22、图23］、鲁本斯［Rubens］和其他画家都有各自的画派。学徒往往绘制很多基本笔法。师父担任经理，指导弟子并润饰作品。鲁本斯的作品类别划分为六个等级：完全由鲁本斯本人创作的绘画；鲁本斯为他的助手勾勒草图、在他监督之下创作而后由他触动润饰几笔的作品；出现劳动分工形式的作品；按照鲁本斯作品的精髓由他的追随者描摹的作坊画，其中他本人亲自绘制的份额很少；没有鲁本斯本人亲自参与的本作坊复制品；其他作坊有时因订 107
购而绘制的复制品（阿诺，1961年，第72页）。在这些程式中，只有第一种作品遵从真实性的严格规定。其他的，像伪经一样地位极度模糊不清。弗兰克·阿诺［Frank Arnau］曾经质问道："什么是一件凡·爱克［van Dyck］真迹？需要伦勃朗何种比率的亲自干预才能构成他的一幅真迹？"（阿诺，第14页）在今天看来，真迹似乎需要完全由画家本人创作。1982年年底，伦敦国家美术馆的两幅伦勃朗作品被揭露，"可能不再被作为出自这位荷兰大师手笔的正宗作品"（《卫报》，1982年10月23日，第24页）。《托比与安娜》［*Tobit and Anna*］和《在阁楼房间阅读的男子》［*A Man Reading in a Lofty Room*，图24］被归属于在1625年至1631年年间伦勃朗的学生或模仿者完成的作品。它们的经济价值一落千丈。现在这些绘画作品已经成了当时的伪造品？牛津大学阿什莫尔博物馆［the Ashmolean Museum］的主任戴维·派珀［David Piper］认为这两幅绘画已被标以耻辱的印记。他捍卫它们的审美价值：

> 归根结底，无论标签如何变化，图画的质量仍然一如既往……中国人没有这样一种原创性的概念。他们从质量的角度以及作品完成方法的角度看待作品。

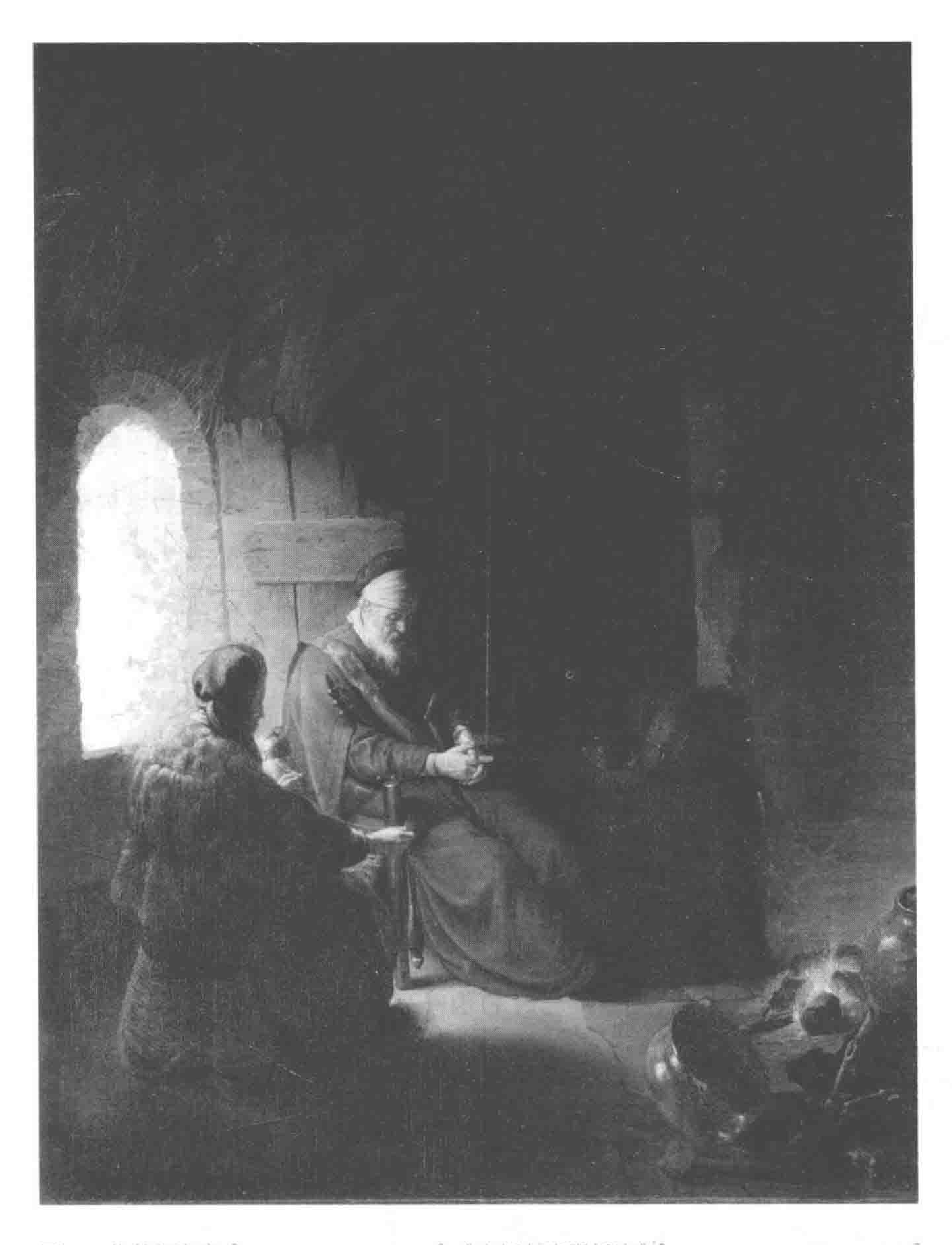


图22　伦勃朗和窦［Rembrandt and Dou］:《安娜与盲眼托比》［*Anna and the Blind Tobit*］

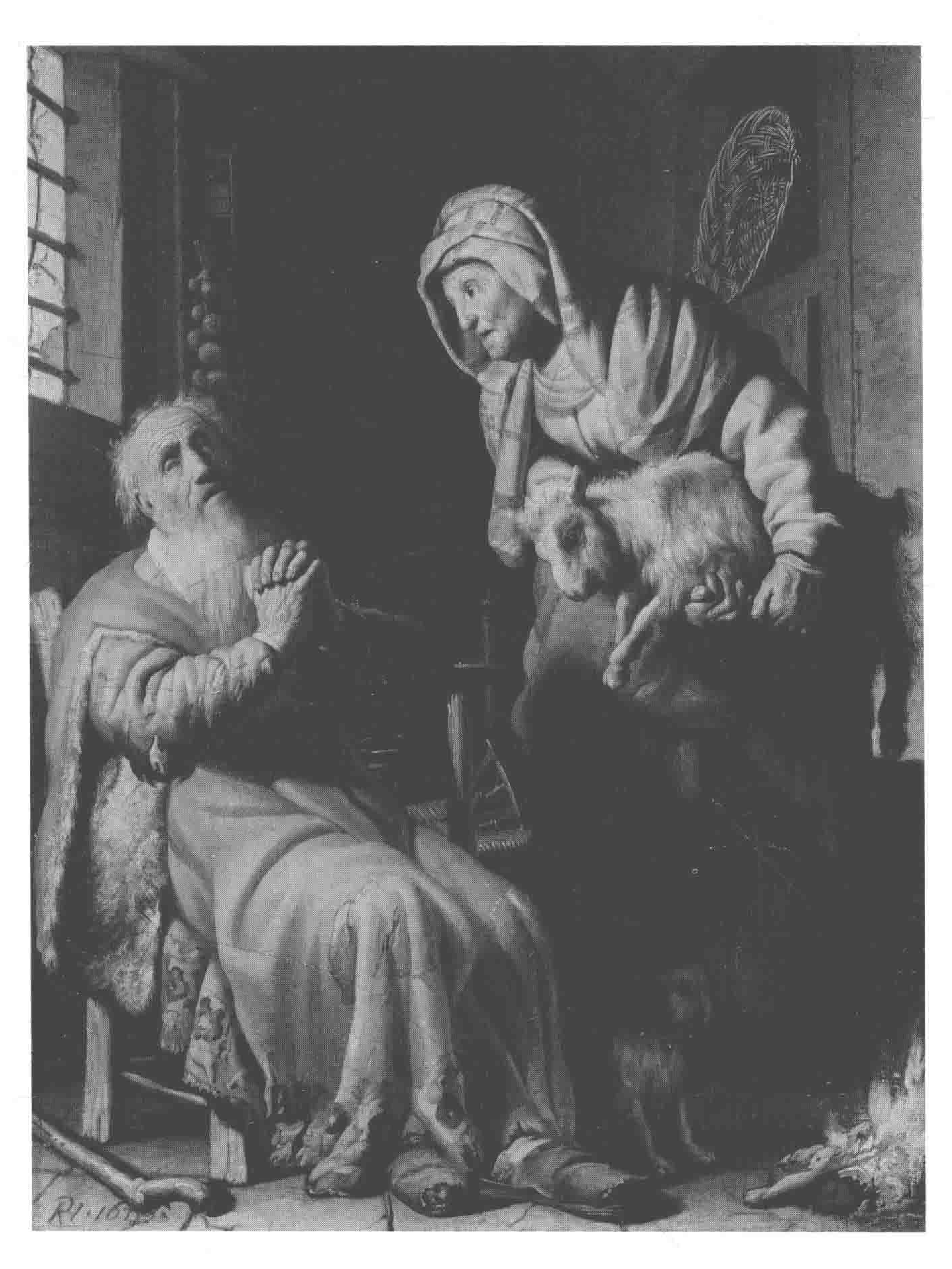


图23 《托比与安娜》[*Tobit and Anna*]



图24 《在阁楼房间阅读的男子》[*A Man Reading in a Lofty Room*]

派珀向西方对艺术的基本假设发起攻击。“因为画作不是由某某人创作的，因而某种程度上它就是邪恶的”，这样的理念令他颇不开心。在这些激进的评论意见中真实性都服从于美感。再看看其他案例，众所周知很可能众多画家大师把自己的名字签在自己学生的作品上，画家布歇［Boucher］[1]就是其中一位（蒂兹，1948年，第13页）［图25］。这样的做法构成伪造吗？当然，要是出于文化的需要，它的确是伪造。“流派”画的存在暗示着正宗的创作规则较为宽泛。然而，我们不能因为他们没有伪造的概念而完全原谅这些大师。就以最伟大的艺术大师之一米开朗琪罗［Michelangelo］为例。

瓦萨里在他的《艺苑名人传》［*Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*］（1550年）中讲述年轻的米开朗琪罗如何受一位米兰经销商的蛊惑，为一尊沉睡的丘比特雕像附上虚假绿铜锈来做旧。然后这尊雕像作为一件真古董以两百个达克特金币出售给圣乔治奥 108
［Cardinal San Giorgio］红衣主教。后来这位红衣主教发现了真相，要求返还钱款。这一叙述的有趣之处在于瓦萨里为米开朗琪罗在伪造方面的放纵行为做出的辩护。瓦萨里的评论非常类似于大卫·派帕在捍卫伦勃朗画派时的辩驳措辞：

> 圣乔治奥红衣主教无法逃避因所发生的事情受到谴责，因为他没能识别出米开朗琪罗的作品明显完美的品质。事实是，既然其他

1　弗朗索瓦·布歇［François Boucher，1703—1770］：法国画家、版画家和设计师，一位将洛可可风格发挥到极致的画家，曾担任法国美术院院长、皇家首席画师。布歇20岁时就获得美术院展览会的一等奖。在意大利留学四年多，绘画技术越发提高；回到巴黎后声誉大振，以至受到贵妇人们的沙龙的接待。他的才能为路易王朝第一美女和才女路易十五的情人蓬帕杜夫人所赏识，为她画了几幅肖像画。布歇又为这位奢侈享乐的美女设计女服和装饰品，布歇设计的图案成为当时出入宫廷的贵妇人所效法的榜样。——译注



图25 弗朗索瓦·布歇:《画室自画像》[*Self-portrait in the Studio*], 罗浮宫藏

> 事物都是平等的，那么现代艺术作品与古董一样精美。因为事物被称谓的名称而不是因为它们的真实面貌来确定它们的价值，这是最大的虚荣。然而，每一个时代都会造就那种更多地关注外貌却较少关注事实的人。
>
> （瓦萨里，1979年，第238页）

具有讽刺意味的是，瓦萨里的言论可能更多关乎他对米开朗琪罗的敬畏之情，却与一种非历史的、非个人主义的艺术观之间存在较少的关系。这尊沉睡的丘比特雕像赝品已经丢失。毋庸置疑，如果今天被人发现它将价值连城。

有这样一个故事，1603年鲁本斯受曼图亚公爵［Duke of Mantua］冈萨加［Gonzaga］委派前往西班牙宫廷，递送人民圣母教堂的基吉小圣堂［the Chigi Chapel of Santa Maria del Popolo］中由彼得罗·法切蒂［Pietro Facchetti］制作的绘画和马赛克画的临摹复制品。在途中复制品遭到损坏。鲁本斯修复了它们，增加了两个新画面，他允许它们被国王接受为合法的复制品（门达克斯［Mendax］，1955年，第149—151页）。1968年，当达德利·卡尔顿爵士［Sir Dudley Carlton］要求鲁本斯的画作真迹时，鲁本斯实际上为他提供了一些学徒作品，它们“经我自己的手修饰过，技艺如此娴熟高超，所以它们几乎不可能与原作区分开来”（赖特［Wraight］，1974年，第106页）。修复品、仿制品、复制品，所有这些都可以成为伪造品种。在最近举行的一次关于视觉艺术的真实性问题的多学科研讨会上，J. 布鲁恩［J. Bruyn］供认，他无法“划出学徒画作品和赝品之间的分界线”（《流派的概念》［*The consept of School*］，H. L. 贾菲［H. L. Jaffe］，1977年，第24页）。这种地位模糊的作品特别具有颠覆性。作为潜在的同时期伪造品，它们不能被断代技术辨别出来。从

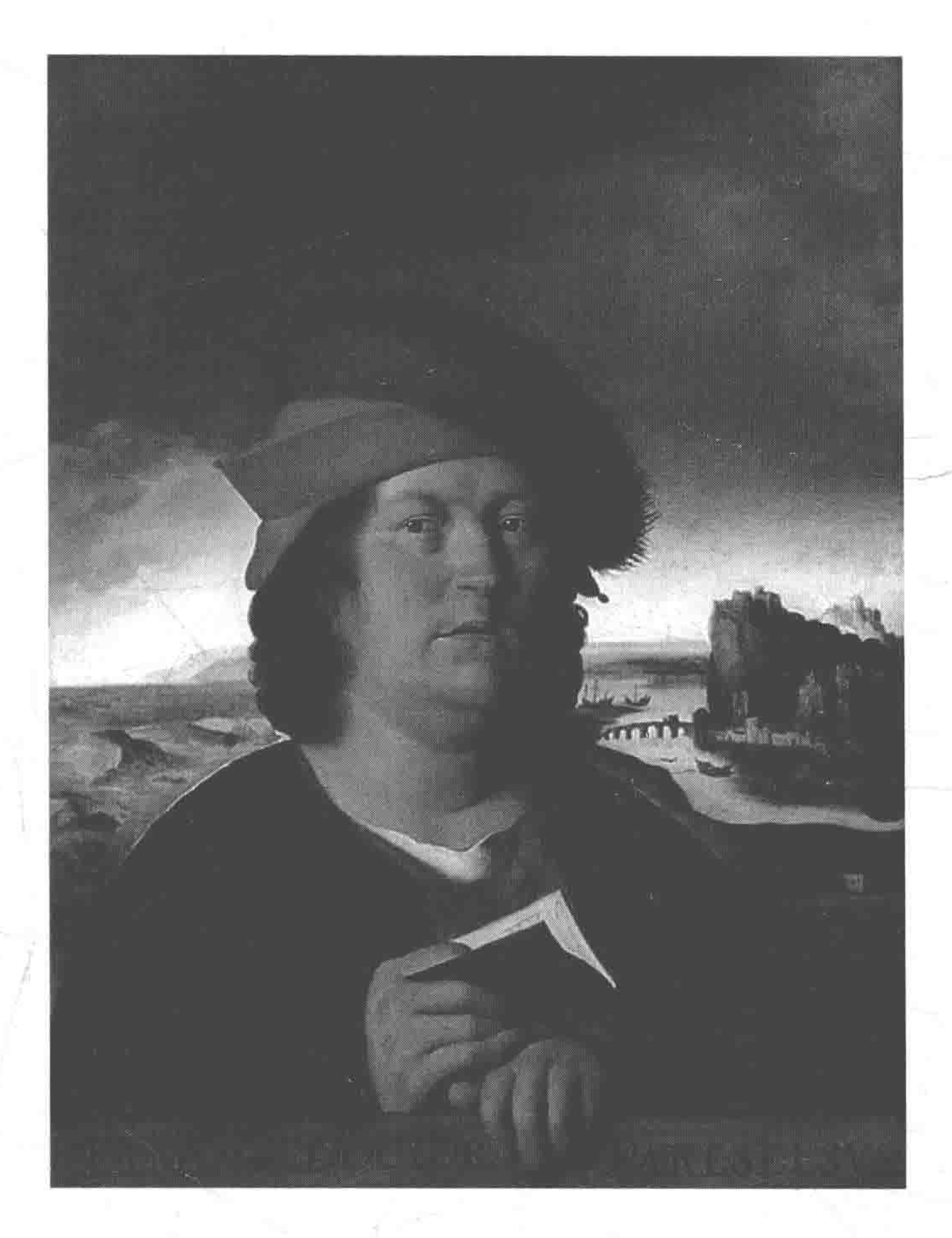


图26　昆丁·马西斯［Quentin Matsys］:《帕拉塞尔苏斯肖像》复制品，已佚

风格方面考虑，也不一定能把它们与大师的原作区分开来。编年顺序的间隙，不会增强原作与仿作之间的区别，许多伪造品的情况正是如此。可能必须依赖学徒画中缺失的可供识别大师手笔的天才触感。这样一来这件学徒之作就可以被称作一件仿作。然而，正如弗兰克·阿诺所 109
指出的，“绘画领域真正伟大的人一直不断地在制造仿品”（阿诺，第47页）。阿诺把无比相似的数幅绘画作品实例放在一起比较：鲁本斯的和扬·斯科雷尔［Jan Scorel］[1]的《帕拉塞尔苏斯[2]肖像》［*Paracelsus*，图26］；一幅伦勃朗的基督像和丢勒［Dürer］的《基督鞭打兑换商》［*Christ Scourging the Money Changer*］中的同样画面；拉斐尔［Raphael］的《圣洁婚姻》［*Holy Marriage*，图27］和佩鲁吉诺［Perugino］[3]的《处女婚礼》［*Wedding of a Virgin*，图28］；鲁本斯的和提香的《维纳斯的崇拜》［*Adoration of Venus*，图29］。阿诺总结道，“能够允许的和不能允许的模仿、风格剽窃、临摹、复制和伪造之间的界限仍然模糊不清”（阿诺，第45页）。我们认识到，艺术作品是在世的和往生的艺术家之间的一种合作，是过去的和现在的风格之间的一种合作，是那些创作图画的人与那些分配和展示图画的人之间的一种合作。正是文化施加在这些程序上的诠释才如此发人深省。

如果文艺复兴时期的艺术世界，犹如18世纪的文学英国一样，是一个充满相互纠结矛盾的假设和实践的大杂烩，那么到19世纪崇拜原创者的中心地位已经确立，收购艺术品的伟大时代开始了。主要的艺术赝品

1　扬·斯科雷尔［Jan van Scorel，1495—1562］：全名是扬·范·斯科雷尔，富有影响力的荷兰画家，据信是他把意大利文艺复兴风格引介到荷兰。——译注

2　帕拉塞尔苏斯［1493—1541］：瑞士籍德裔文艺复兴时期的医生、植物学家、炼金术士、占星家和一般术士。他创立了毒理学原则。他以革命者著名，坚持使用自然的观察，而不是古代文献，开放并彻底无视他的时代的医疗惯例。人们认为他给锌命名为“锌”。现代心理学也经常相信他首先注意到有些疾病是根植于心理条件。——译注

3　原文此处的拼写是“Perigno”，后来经与作者沟通，确认是印刷错误，应是意大利画家Perugino。——译注



图27　拉斐尔:《圣洁婚姻》[*Holy Marriage*],
米兰布雷拉宫美术馆藏
[Pinacoteca di BreraBrera Art Gallery]



图28　佩鲁吉诺:《处女婚礼》[*Wedding of a Virgin*],
卡昂美术博物馆藏 [Musée des Beaux-Arts Caen]



图29　提香：《维纳斯的崇拜》[*Adoration of Venus*]，
西班牙普拉多博物馆藏 [Museo Nacional del Prado]

也开始出现。我们只能涉及最显著的案例。[1]

乔瓦尼·巴斯提亚尼尼［Giovanni Bastianini］（1830—1868）是一位意大利雕塑家，他运用文艺复兴风格创作，成就斐然。很快一位佛罗

1 一些伪造者尚未包括在本章中（这份名单是不会巨细无遗的），可以在这里简要提及，如下。

瑞卡迪兄弟［Riccardi brothers］：20世纪30年代一个制作伊特鲁里亚文物伪造品团伙的罪魁祸首。1937年，三尊巨幅雕像被卖给了纽约大都会博物馆［the Metropolitan Museum］。直到1961年，才有人反驳它们的真实性（杰普森，第100章）。

弗朗西斯·“弗拉格”·拉格朗日［Francis ‘Flag’ Lagrange］：1926年，他设法复制弗拉·菲利波·利比［Fra Filippo Lippi］在兰斯圣母院大教堂［the cathedral of Notre Dame in Rheims］创作的一幅三联画［图30］，原作被盗，在它的位置上放置着一件复制品。原作以400万法郎流入一位加利福尼亚收藏家手中。1929年当他破产时，原作被投放市场，这一伪造案才得以发现。弗拉格因为货币伪造罪已被逮捕——跨越这一分界的为数不多的艺术赝品伪造者之一。他因艺术犯罪被判10年徒刑，但是因为经济犯罪终身监禁（改判15年）。杰普森具有讽刺意味地估计，被弗拉格复制的利比作品本身可能就并非原作。战争过后，大教堂的宝物被转移到美术博物馆［the Musée des Beaux Arts］，之后这件利比作品不再展出（杰普森，第7章；弗朗西斯·拉格朗日，1963年）。

约翰·查尔斯·米勒［John Charles Millet］：学习伪造他的祖父，画家让·弗朗索瓦·米勒［Jean Francois Millet］的签名。然后，他可以“验证”由他的朋友保罗·卡佐特［Paul Cazot］绘制的新米勒作品。此外，根据法国法律一位艺术家的近亲成为其作品的官方身份验证者。这把米勒置于独特的地位，他可以进行繁荣火爆的交易。他声称，大约4 000幅他的和卡伯特的伪造品进入市场（杰普森，第6章）。

迪特里希·法伊［Dietrich Fey］和**洛萨·马里斯哥特**［Lothar Malskat］：第二次世界大战后不久，尽管有人假设他们在吕贝克的圣玛丽教堂［the Marienkirche in Luebeck］修复壁画，实际上是伪造壁画。1954年他们分别被判入狱18个月。人们还相信1937年他们伪造了圣彼得大教堂的湿壁画（杰普森，第8章；科尔，第7章；里思，第169—180页）。

让·皮埃尔·谢克科朗［Jean Pierre Schecroun］：在20世纪50年代和60年代伪造了许多绘画作品，他在狱中监禁服刑10个月，被奉为名人，主要因为他说过，“我的审判将是画商的审判”（杰普森，第184页）。

艾米尔·德·霍瑞［Elmyr de Hory］：具有讽刺意味的是，她的故事被霍华德·休斯［Howard Hughes］自传的伪造者克利福德·欧文［Clifford Irving］载入编年史中。如果我们可以相信这一源头，德·霍瑞在20世纪50年代和60年代在美国从事着利润丰厚的现代画家的赝品贸易。当其中一些被发现之时，德·霍瑞在欧洲用超越引渡法的规定安然无恙。欧文声称，因为德·霍瑞的证词“对于艺术界将是1929年的股灾一般”，一个重大丑闻得以避免（欧文，第228页）。欧文的著作带来了由德·霍瑞的合作伙伴弗尔南多·勒格罗［Fernand Legros］提起的诽谤诉讼，《赝品！》［*Fake!*］出版后不久被出版商海涅曼［Heinemann］撤销。

大卫·斯坦［David Stein］：20世纪60年代以花花公子艺术经销商亮相美国，出售他自己的伪造品。1967年他因受盗窃罪的指控而被捕，像凡·米格伦一样，他在法官面前绘制一件赝品才得以减刑。他出狱后成了一位媒体明星，他自己在伦敦举办了个展。

《星期日泰晤士报杂志》（1984年3月25日）：暴露了南斯拉夫的马夏尔·铁托［Marchal Tito of Yugoslavia］的后期私人藏品是一大堆伪造品。作为“真迹”项目，它们曾经被估价约40亿英镑。



图30　利皮［Fra' Filippo Lippi］:《祭坛画三联画》
［*Triptych Of The Madonna Of Humility With Saints*］

伦萨的艺术经销商就慧眼识珠，瞧准了他的辉煌杰出。随即，一系列鱼目混珠之作进入了欧洲主要收藏界。不确定巴斯提亚尼尼是否知道他自己作品的去向。可以肯定的是经销商安东尼奥·福莱巴［Antonio Freppa］获取了巨额利润。最著名的雕塑，佛罗伦萨哲学家贝尼维耶尼［Benivieni］（1453—1542）的赤陶胸像，于1864年制作，1866年以13 250法郎卖给了罗浮宫。其他的“16世纪”意大利雕塑作品，卖给了伦敦维多利亚和艾伯特博物馆以及雅克马尔-安德烈博物馆［the Jacquemart-André Museum］（《佛罗伦萨修道院》［*La chartreuse Florentine*］）。最终，福莱巴自己泄露了天机，他声称自己被其他经销商欺骗了。罗浮宫拒绝接受他们的雕像是赝品。他们或者就是真的这么认为，或者就是在保护他们的名誉。[1] 这两种反应都涉及艺术界的严重后果。异乎寻常的逆转发生了。巴斯提亚尼尼被剥夺了对他自己创造物的所有权，或者被排
110 除在这种“父子关系”之外。联系作品与它的制造者的那些神秘纽带关系，已经被人切断。巴斯提亚尼尼不得不证明他作品的真实性：它作为一件赝品的真实性。他不得不与文化主管部门的权威们抗争，争取他对自己作品的权威。他的对手认为，一件伟大的原创作品是无法仿效的。他们悬赏15 000法郎，给任何能够创作像贝尼维耶尼胸像一样优秀作品的人。一篇报章刊登了巴斯提亚尼尼的回应：

1 克里斯托弗·赖特［Christopher Wright］最近对伪造大师的调查已经产生了类似的阻碍议程。他在《伪造者的艺术》（1984年）中制造了引人注目的证据，它们基于风格分析和不合时代的人与物，对乔治·德·拉·图尔［Georges de la Tour］作品的真实性（尤其是纽约大都会博物馆藏的《算命先生》［*The Fortune Teller*，图31］），以及其他人的一系列作品，包括罗吉尔·凡·德尔·维登［Rogier van der Weyden］的《圣伊沃》［*St Ivo*，伦敦国家美术馆藏］提出质疑［图32］。不过令人惊奇的是，这些画作的拥有者捍卫它们的真实性。它们一共耗资约11/12百万英镑，并会更加值钱。《观察家》在1984年8月报道，罗吉尔研究的主要专家洛恩·坎贝尔［Lorne Campbell］拒绝赖特声称《圣伊沃》是一幅现代赝品的说法，把作品以现金交易抛售给一家工作室。如果这种说法被人接受，《圣伊沃》的价值会大幅下跌，从5英镑到约500 000英镑。

图31　乔治·德·拉·图尔［Georges de La Tour］:《算命先生》［*The Fortune Teller*］




图32　罗吉尔·凡·德尔·维登
［Rogier van der Weyden］:
《圣伊沃》［*St Ivo*］，橡木镶油画，
伦敦国家美术馆藏
［National Gallery, London］

把您的15 000法郎存放在安全的手中。然后，我们将在我们之间选择一个评委会，这一评委会不能全是法国人，我将以我的部分担保以3 000法郎的价钱制作一尊胸像，它和《贝尼维耶尼》一样优秀。

（杰普森，1970年，第22页）

不幸的是，在评比前巴斯提亚尼尼仙逝。文化诉讼的出现留待后世的伪造者去实现。他的作品被人降级处理。维多利亚和艾伯特博物馆把它们作为新文艺复兴时期的仿作继续展出，它们现在藏于“赝品和伪造品展厅”[1]。

罗浮宫处于临近这一世纪末爆发的另一场风暴的中心。1895年，奥德萨［Odessa］一位名为以色列·罗克莫斯基［Israel Rouchomowsky］的俄罗斯金匠和金饰雕刻师，被一位假冒品经销商雇用去制作古希腊风格的黄金头饰。罗克莫斯基构思出了“斯基泰王［Saitaphernes］皇冠”（劫掠了奥尔比亚［Olbia］市的蛮族国王）。罗克莫斯基得到了2 000卢布的报酬。通过其他几位经销商，罗浮宫以200 000卢布购买了这件头饰。1896年4月1日，伴随着一种无意的讽刺感，这件文物首次展出。人们对它的真实性的初步怀疑，只不过为它迷人的魅力锦上添花。针对其创作者，各种声明层出不穷。罗克莫斯基决定提出自己的声明。1903年3月25日他的供词刊登在《费加罗报》［*Le Figaro*］的头版（汤姆·基廷将成为《泰晤士报》头版，这一点我们将看到）。再一次，罗浮宫仍然与之不共戴天。罗克莫斯基在一次宣传浪潮中来到巴黎。他已经获得了

1 1984年我参观维多利亚和艾伯特博物馆，当时有三幅巴斯提亚尼尼作品正在展出：《吉罗拉莫·萨瓦纳罗拉》［*Girolamo Savanarola*］（1896年作为一件赝品收购的着色赤陶）、《卢克雷齐亚·多纳蒂》［*Lucrezia Donati*］（1868年被暴露为一件赝品的大理石作品）、《马尔西利奥·菲奇诺》［*Marsilio Ficino*］（1867年被揭露为一件赝品的赤陶）。

受权威人士冷落的查特顿式反叛英雄的光环。具有讽刺意味的是，皇冠的复制件被大量出售（杰普森，第29页）。在官方调查中，当着所有在场者的面，罗克莫斯基制作了一件崭新的头饰，这样他打赢了他的官司。没有人会不相信自己的眼睛。罗克莫斯基已经证明他不是虚假的制假者。更重要的是，他已经暗中破坏了壁垒森严的创作行为的保密 111
性。他做出了公开的“诞生”行动，这是一种罕见的事件。然而，他的胜利是一种皮洛士王［Pyrrhus］的胜利[1]，代价不斐。他回到奥德萨，失望之极，怨恨之至。为了泄愤，他制作了“1895年的斯基泰王皇冠”和“1903年的斯基泰王皇冠”。

罗克莫斯基在20世纪的对应人物是阿尔塞欧·多塞纳［Alceo Dossena］，他的非凡成就为他赢得了“伪造贵族”的绰号。第一次世界大战后不久他被不法经销商聘请生产文艺复兴风格的雕塑品。再一次，1927年因为多塞纳本人的交代，他的伪造才得以被揭发。他声称他把他的作品作为仿品而不是作为原作卖出。他把罪过转嫁到经销商身上。他的供词充满愤慨之情，因为他发现他的作品充斥于西方最主要的艺术品收藏部门，估价为2 175 000美元（杰普森，第57页）。这又是伪造者向艺术市场的腐败商人寻求报复的例子。多塞纳的伪造品成功的实例是他的《残肢雅典娜》［*Mutilated Athena*］，巴黎经销商雅各布·赫希［Jakob Hirsch］以30 000 000里拉购买，另一件是假冒乔瓦尼·皮萨诺［Giovanni Pisano］（约1249—1314）作品的木雕，克利夫兰艺术博物馆［the Cleveland Museum of Art］以18 000美元收藏（随后在1927年《残肢雅典娜》以120 000美元也皮藏于此）。多塞纳的供认最终被人接受。虽然1937年他身无分文落魄离世，但是在艺术史家之间他成了一个偶像式的人物。他在艺术界的许多人士的脑海中留下了不可磨灭的印记。波

1　皮洛士［公元前319—前272］：伊庇鲁斯国王，曾不惜惨重代价取得了马其顿和罗马的军事胜利。“皮洛士胜利”一语由此成为代价惨重的代名词。（《不列颠百科全书》，第14卷，第45页）。——译注

士顿美术博物馆［the Boston Museum of Fine Arts］也是一例，1924年它以100 000美元购买了一件多塞纳制作的石棺。1927年事情真相突然暴露，随即石棺被移去了地下室。1935年，新馆长乔治·哈罗德·安吉尔［George Harold Edgell］要求重新展出它。博物馆管理委员会同意这样做，条件是必须探究它的真实性。这次调查发现的结果揭示：多塞纳修改了一座真正的古老坟墓，他在石棺上添加一些东西，例如，添上一个虚假的盾形徽章。随着调查得到的结果，安吉尔得以展出了这件作品。他还补充了他自己的说明：

> 馆长想强调……因为这件墓棺是一件美丽的物品，所以将它展出。至于它的状况和真实性，公众有权知道博物馆的意见，博物馆谨此宣告。没有人……会否认这件石棺的美感，因此，它适合展览。
>
> （杰普森，第66页）

112 审美正当不能长期居于统治地位。1954年这件石棺回归了自己原来的地下室，大概只有举行假货和稀奇物品展览时，它才会被重新展出。

敬畏多塞纳能力的另一位官僚是柏林文化研究所［the Institute for Cultural Research］所长汉斯·科利斯博士［Dr. Hans Curlis］。在多塞纳去世之前，科利斯创作了一部电影，题为《创造之手》［*The Creative Hand*］，电影展现了他工作中的场景。科利斯撰写并叙述了评论。科利斯从拍摄中得出的结论非常激进：

> 我们目睹了一位文艺复兴时期的大师和一位雅典式雕塑家的转世灵体。至少对于艺术史学家而言，并且也对于我而言，这同时是一种令人惊恐又引人入胜的想法。掌控我们看待所有艺术的态度的

> 根本规律之一似乎已经失去了它的意义，根据这一规律艺术作品只能原创一次，在原创的那一刻某些暂存性地起决定性作用的原因相互交汇，似乎因果已被搁置一边，而教条随波逐流地漂离了经验的安全港湾。
>
> （阿诺，第224页）

多塞纳从真实性中解放了权威，从而结束了“独特性”的垄断。弗兰克·阿诺不愿同意科利斯的看法，指出即使像多塞纳作品这样的“创意性”复制品，也被“精神上和时间上的不相容性这一不可逾越的鸿沟”与原作分开（阿诺，第194页）。然而，在随后几页中他也承认多塞纳的作品“从根本的意义上讲，似乎在经验上是真实的”（阿诺，第221页）。阿诺意识到了自己看法存在着不相容性，他只能找一条出路，“在艺术领域没有绝对的规则和规范”（阿诺，第222页）。

在多塞纳去世之前伪造再次登上了头条。1932年针对名为奥托·瓦克［Otto Wacker］的一位柏林画廊主人的审判开始了。他因为展出凡·高［van Gogh，图33］赝品被定罪判处一年徒刑。瓦克赝品的源头从未被查明。人们一直假定瓦克自己绘制了这些假画。证明瓦克的凡·高作品是伪作不是一项容易完成的任务。在20世纪20年代末瓦克已经开始展出它们。他得到了专家们的认证证书，包括朱利叶斯·迈尔-格雷夫［Julius Meier-Graefe］，他是德高望重的《法兰克福报》［*Frankfurter Zeitung*］的艺术评论家。在巴阿特·德拉·法利［J. Baart de la Faille］的《文森特·凡·高作品：目录全集》［*L'Oeuvre de Vincent van Gogh: Catalogue Raisonné*］（1928年）中，瓦克的30件凡·高作品被收录 113
在册。当对这些作品的怀疑牵连到瓦克时，警察和艺术专家们耗费了四年时间来立案。瓦克主要因间接证据被定罪。这些画作仍然颇具刺激性。迈尔-格雷夫做证说：

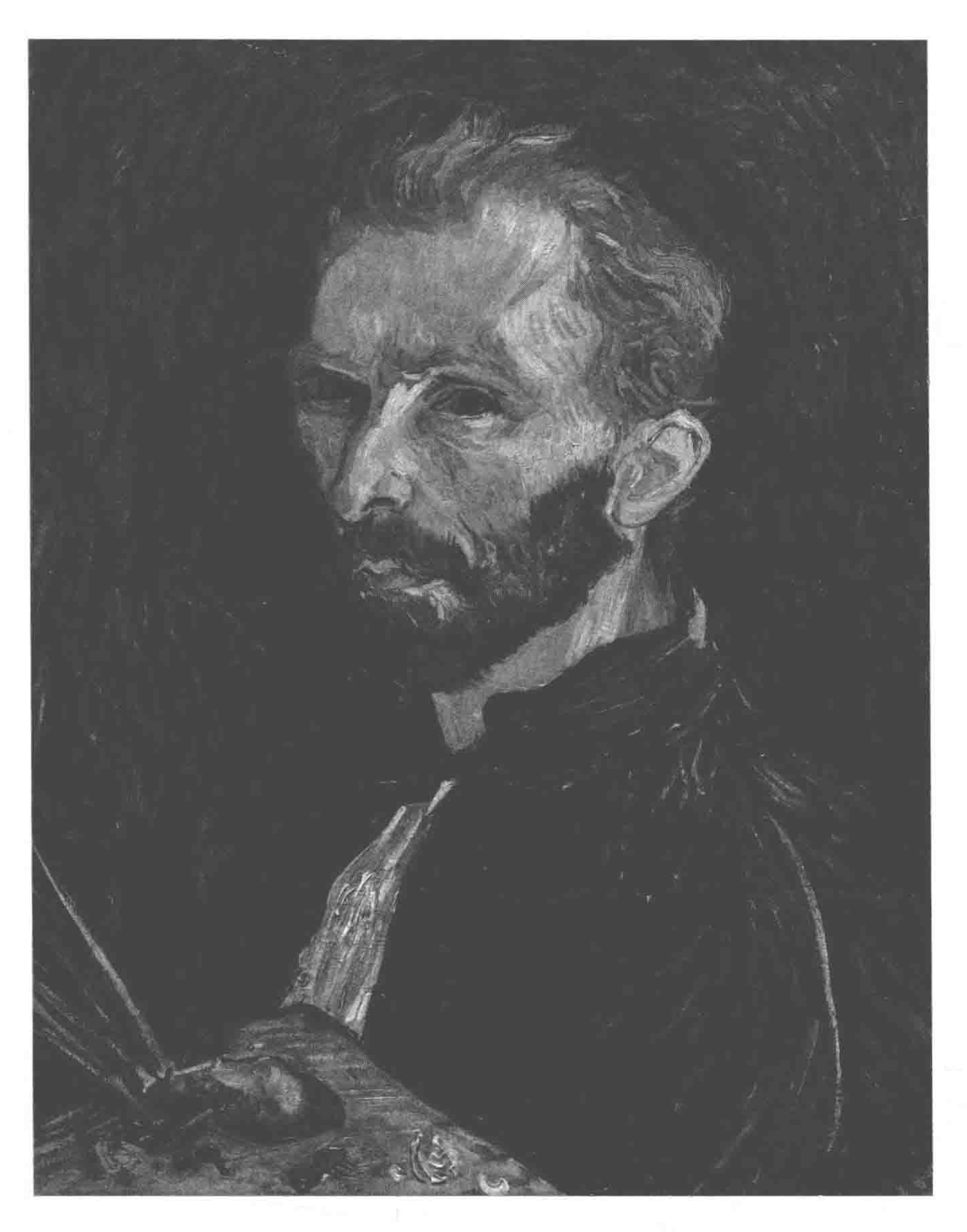


图33 《凡·高自画像》[*Self-portrait*]

> 一些瓦克的凡·高作品品质十分高妙，如果证明是假的，未来没有专家能胸有成竹地鉴别凡·高画作的真伪。
>
> （杰普森，第84页）

这些话就是预言。这30幅瓦克的凡·高作品，原来得到德拉·法利认证随后又被拒绝，而后其中6幅又被重新声称为真迹。这30幅中有一幅是自画像，1970年（在杰普森的这本书出版时）它依然悬挂在华盛顿国家美术馆中。

凡·高的侄子威廉·文森特［Wilhelm Vincent］在瓦克的审判中提供了证据，他对这一相同的问题有着相当不同的看法。他毕生致力于建立他伯父的作品的真品集。这就需要排除赝品。它的主要障碍不是人们没有审美能力区别真假作品，而是艺术品经销商相当腐败。威廉把他们看作“富裕且强权的人士竖立的固若金汤的防御，为了他们的利益某些秘密没有被揭露”（杰普森，第86页）。

汉·凡·米格伦

荷兰伪造者汉·凡·米格伦的例子也许是美学和权威之间冲突的最为波澜壮阔的实例。1947年这种冲突体现在荷兰法庭内。汉·凡·米格伦被当庭指控背信弃义。所受指控是，在战争期间他以165 000英镑的价钱把17世纪荷兰大师维米尔的一幅绘画作品卖给纳粹头子赫尔曼·戈林［Hermann Goering］。如果发现他确实犯有勾结敌人的罪行，汉·凡·米格伦将被执行死刑。他想出了一个了不起的辩护手段。他声称卖给戈林的那幅维米尔作品是他自己绘制的一幅赝品。因此，他不过是欺骗了纳粹而不是与之合作。汉·凡·米格伦需要他的控罪被减刑为一种文化罪，而不是叛国罪。法庭对他的表白置若罔闻。因此，像他前面的先例 114

巴斯提亚尼尼和罗克莫斯基一样，汉·凡·米格伦必须证明他的艺术性罪行：他的赝品的真实性。这牵扯到先前累积的声称由维米尔和他的同时代人创作的其他绘画，它们在战争之前和战争期间通过各种渠道流入主要的收藏机构。汉·凡·米格伦不得不在当局面前绘制一幅“新”的维米尔作品，他们才会委派人员对可疑的作品进行科学检验。他最终赢了他的案子，被冠以伪造者而不是叛徒的罪名：艺术罪犯而不是政治罪犯。他还没来得及入狱服他一年的徒刑，这次审判所带来的巨大压力就夺去了他的生命。伪造罪从来没有引发如此激烈的争论。乔治·萨维奇［George Savage］最近表示：“伪造艺术品的行为为何不应该受到与伪造支票、盗窃、伪造或欺诈的行为同样严重的惩罚，没有理由不该如此，因为它们之间没有任何道德上的区别。”（萨维奇，1976，第11页）对于汉·凡·米格伦而言，在艺术方面的犯罪与犯危害国家的罪行之间的“差异”是一个生死攸关的问题。让我们来看看这一非比寻常的情形是如何出现的。

20世纪30年代汉·凡·米格伦转而从事伪造业，在此之前他即使不是一位著名的艺术家也是受人尊敬的艺术家。1912至1913年之间他在德尔福技术研究所［the Delft Institute of Technology］研究建筑，他赢得了一般科学部［the General Sciences Section］组织的绘画比赛一等奖。后来，他转行学习艺术，1914年在海牙大学［Hague］获得了他的学位。1916年和1922年他在那里举办了两次成功的展览。他教授绘画课程，为人绘制肖像，过着舒适的生活。他的绘画《朱莉安娜女王的鹿》［*Queen Juliana's Deer*，图34］是他从事伪造之前最有名的作品，曾经印成了日历和贺卡。他是久负盛名的艺术协会［Haagsche Kunstring］会员，1932年他竞选主席失败。因为被冷落他辞了职。他退休后移居到蔚蓝海岸［the côte d'Azur］，开始操刀伪造绘画作品。耗费多年的时间，他把大师的技法和做旧方法加以完善。1937年他以一幅新发现的维米尔作品《以

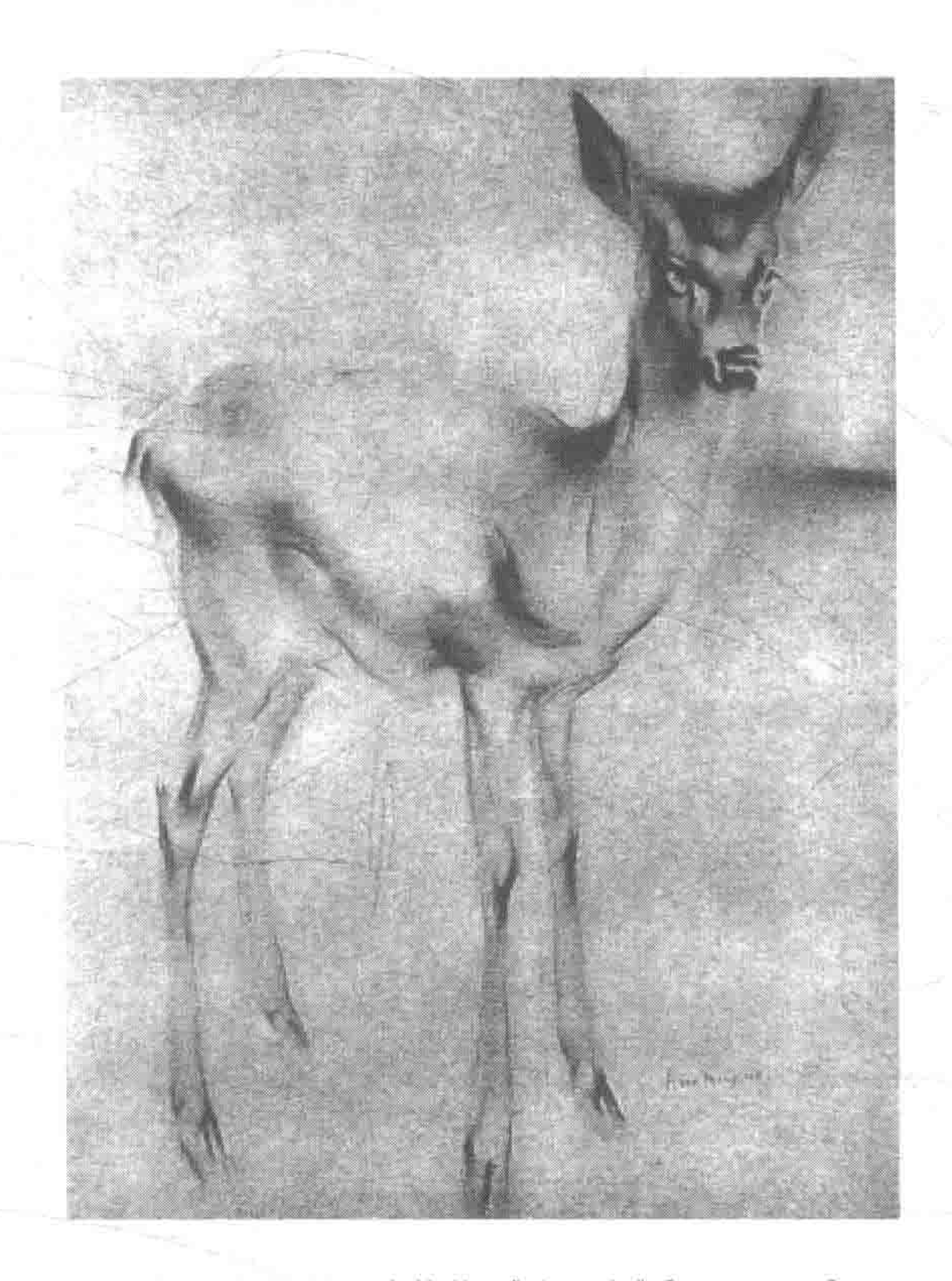


图34　汉·凡·米格伦:《女王鹿》[*The Deer*]

马忤斯的门徒》[*Disciples at Emmaus*] 的所有者的身份亮相示人。这一作品的认证工作交给了荷兰17世纪艺术最伟大的学者之一亚伯拉罕·布雷迪乌斯 [Abraham Bredius]。虽然他已经80高龄，还有视力缺陷（达顿，1983年，第30页），布雷迪乌斯却在两天内验证了《以马忤斯的门徒》的
115 身份。1937年9月，《伯灵顿杂志》[*Burlington Magazine*] 以标题“一幅新的维米尔作品”刊发了他对这幅一度失踪的杰作发出的溢美之辞：

> 发现自己突然面对着迄今为止无人知晓的一幅大师作品的那一刻，是一位艺术热爱者生命中多么美妙的时刻。在原有的画布上，未经触碰、未经任何修复，正如它离开画家的工作室时一般无二……在了不起的维米尔完成的任何其他绘画中，我们都难以发现这样的情感，对圣经故事这样的深刻理解——通过最高超的艺术语言表达如此高尚的人类情感。
>
> （转引自达顿，第30—31页）

这幅“新”的作品被一个聚集了经销商、收藏家和学者的组织以520 000荷兰盾（按1983年的外汇兑换率约100万英镑）购买，这一价钱以任何标准衡量都是一笔惊人的数额。根据霍普·B. 沃尼斯 [Hope B. Werness] 的说法，汉·凡·米格伦所获得的份额占其中的三分之二，这足以使他生活富裕（达顿，第37页）。这并不意味着他作为伪造者的职业生涯结束，在纳粹占领荷兰期间，他们允许艺术贸易继续进行。从他的画笔下源源不断地创造出伪造品，它们畅通无阻地流入市场。汉·凡·米格伦的赝品流入私人收藏家手中和荷兰国家收藏机构。他到底画了多少伪作（这一问题本身就极具讽刺意味）尚未得到确定。霍普·B. 沃尼斯最近做了总结，把11幅维米尔作品（包括在监狱里绘制的《在寺庙中教授的基督》[*Christ Teaching in the Temple*，图35]）、两幅德霍夫 [Pieter de

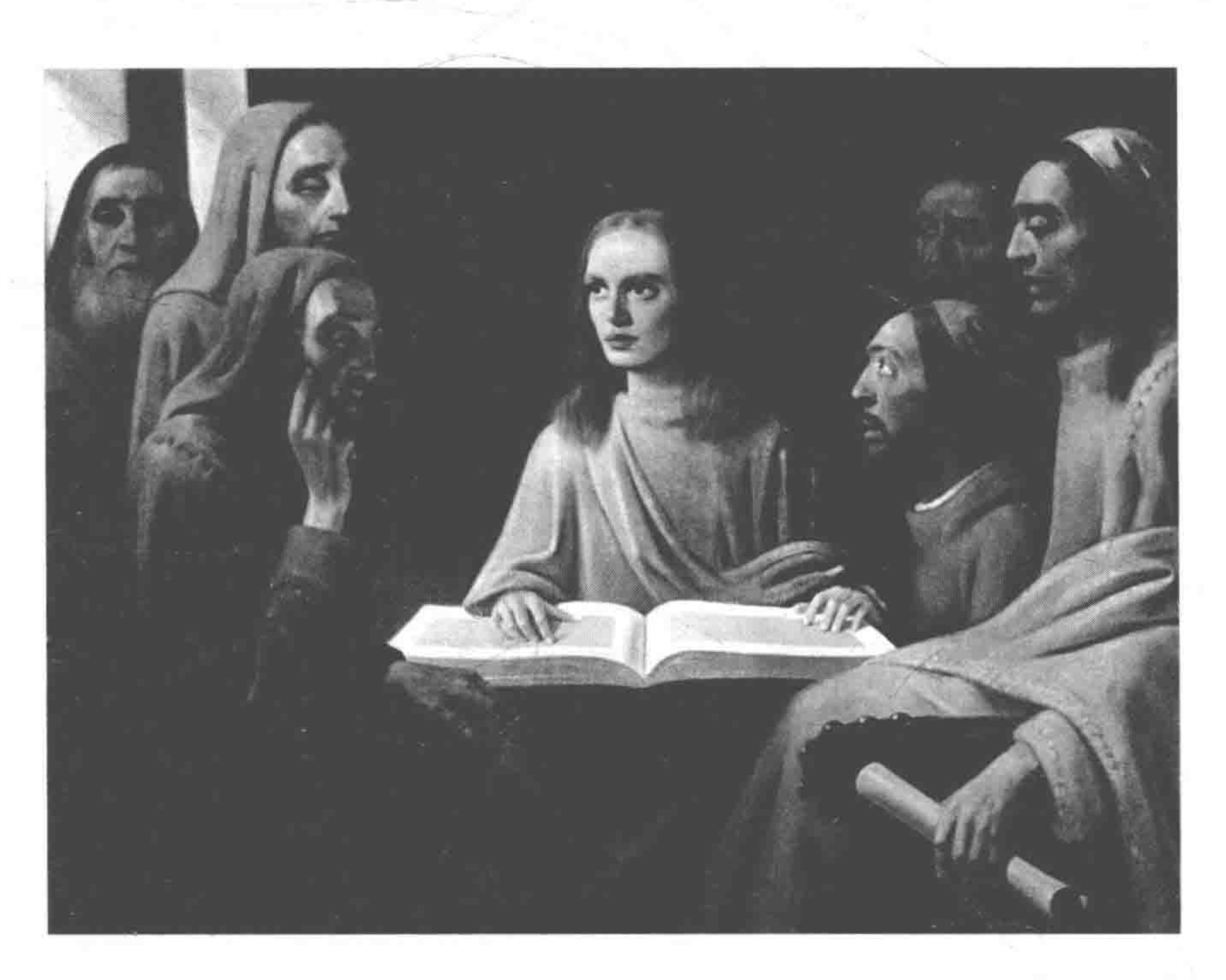


图35　米格伦伪造，仿维米尔：
《在寺庙中教授的基督》[*Jesus among the Doctors Young Christ in the Temple*]

Hoogh]、两幅特博赫作品 [Gerard Terborch]、三幅哈尔斯作品 [Frans Halse]、一幅巴布尔作品 [Dirck van Baburen] 都归属于汉・凡・米格伦。虽然这一产量数目大大低于汤姆・基廷为自己的职业生涯所做出的估计（见下文），但是汉・凡・米格伦对艺术市场的渗透相当触目惊心。

战争结束后难题开始出现了。一幅维米尔作品《基督与奸妇》[*Christ and the Adulteress*，图36] 在纳粹头子赫尔曼・戈林的私人收藏中被发现，并追踪到它所谓的主人汉・凡・米格伦。1945年5月他被荷兰战地安全委员会 [the Netherlands Field Security Service] 逮捕，并被控犯有协作罪。前面所述的事件经过就发生了。汉・凡・米格伦对伪造罪供认不讳。他在证人面前绘制了一幅维米尔作品，尽力证明他与作品的“父子关系”。显然，他的作品的“自我证明的光芒”未曾透露它们的创造者。荷兰当局相当困惑与尴尬，别无选择只好把案件交付给文化的“取证”，并任命了一个调查委员会执行。它的负责人是比利时博物馆中心实验室 [the Central Laboratory of Belgian Museums] 主任P. B. 科
116 勒曼斯 [P. B. Coremans]。他组建了一个强大的团队。他们的职责不仅是为汉・凡・米格伦自称绘制的维米尔作品断代，此外，如果它们真是现代作品，他们还要判断米格伦能够绘制它们的可能性。因此，1946年6月1日团队宣誓就职，它由三位技术员和两名美学家组成。科学家是科勒曼斯、W. 弗莱奥恩特斯 [W. Froentjes]（荷兰司法部 [the Dutch Minster of Justice] 化学顾问），和A. M. 德・维尔德 [A. M. de Wild]（海牙大学绘画专家）。他们的研究结果由H. J. 普伦德莱思教授 [H. J. Plenderleith]（大英博物馆研究实验室负责人）和F. I. G.罗林斯 [F. I. G. Rawlins]（伦敦国家美术馆研究实验室主任）一起核查。艺术专家分别是J. Q. 凡・里特伦・阿尔特纳 [J. Q. van Regteren Altena]（阿姆斯特丹大学教授 [the University of Amsterdam]）和H. 施耐德博士 [Dr. H.

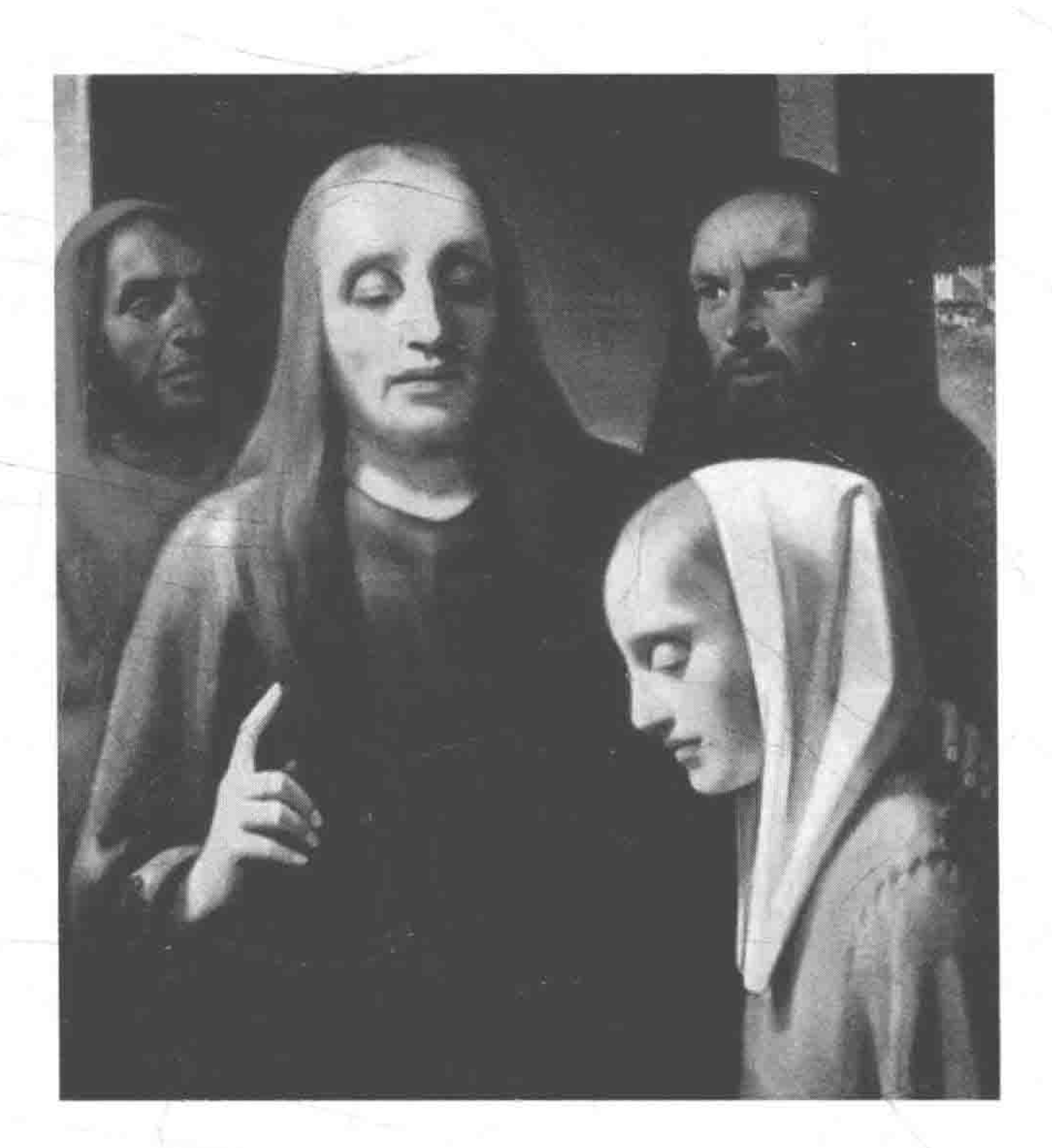


图36 《基督与奸妇》:[*Christ With The Adulteress*]

Schneider］（海牙艺术文献史国家办公室［the State Office for the History of Art Records］的前任主任）。科勒曼斯也咨询了许多其他专家（见P. B.科勒曼斯，1949年，第7—8页）。调查报告历时九个月完成。经过广泛的科学检测之后，这些画作被宣布为现代作品。与汉·凡·米格伦确认的作品进行的风格比较表明，他可能是这位艺术家。但是，既然他已被接受为一名伪造者，汉·凡·米格伦仍然是司法当局面临的一个问题。那么他应该被判何罪？他最终以欺骗客户的罪名被起诉，汤姆·基廷以同样的罪名被起诉——那就是，一项经济罪。法庭不必面对他的伪造品所造成的审美领域和文化领域的严重后果。

然而，这次审判并非这一案件的终点，它余波震荡，蔓延不已。有人报道说，汉·凡·米格伦供认他的动机是要揭露评论家的无知与任性，像布雷迪乌斯之流，他们是艺术品市场的帮凶。[1] 正如基尔布拉肯勋爵［Lord Kilbracken］在他撰写的汉·凡·米格伦传记中称呼他们的那样，这些"自封的法官"（戈德利［Godley］，1951年，第13页）发布独创性、有意义或有价值的艺术的基本标准和要求，以及决定作品是好还是坏的授权令。汉·凡·米格伦相信，在他早期的职业生涯中他一直"遭受批评家们系统地和恶意地损害，他们根本不懂绘画"（达顿，第48页），因而"一劳永逸地证明他们完全无能，证明他们令人震惊地缺乏认识和了解"，这成了他的职责（克莱因，1970年，第106页）。可以看出他已经取得了一些成功。艺术界被卷入了争议之中。例如，鹿特丹博
117 曼斯博物馆［the Boymans Museum］主任汉尼马博士［Dr. Hannema］在审判中承认，是商业考量而不是审美意识影响他决定以远超100 000英镑

1 所有的"自封的法官"中最著名的一位是伯纳德·贝伦森［Bernard Berenson］。他与艺术经销商杜维恩勋爵［Lord Duveen］的合作伙伴关系臭名昭著。贝伦森伪造的大师作品真迹清单最近才受到审查。贝伦森的身份部分为学者，部分为"凭直觉判断的"评论家。最近由玛瑞利·赛克瑞特［Meryle Secrest］完成的传记提供了旁证，证明贝伦森为杜维恩销售的许多作品给予"乐观"的纯真血统认证。参见赛克瑞特，1979年，第248—274页，第399—407页。



图37　米格伦伪造，仿维米尔：《替基督洗脚》[*The Washing of Christ's Feet*]

的价钱购买《替基督脚洗》[*The Washing of Christ's Feet*，图37]，他指出“维米尔作品稀缺”（戈德利，第217页）。基尔布拉肯勋爵早已标榜了他眼中汉·凡·米格伦的使命：

> 凡·米格伦感到：艺术得到认可的标准绝望地误入歧途；做出虚假的判断；绘画的价值与内在价值毫无关系，而是关乎画家出名的程度以及时尚的程度。（他相信，）这些自我任命的法官不仅无法区分作品的虚假与真实，而且已经错误地认定绘画的价值仅仅由画家的声望决定。他希望一劳永逸地揭露他们，拨开笼罩在一件佳作周围的阴霾，把他们的无能展示出来。
>
> （戈德利，第13页）

在结束他的传记时，基尔布拉肯勋爵提出了一系列有关凡·米格伦的尚未得到答案的问题。我们是否应该考虑：

> 他是骗子还是天才？他是为了造福自己，还是他只是计划为了抹黑腐败而无能的体系，而犯下一系列不光彩的欺诈行为？伪造一系列“维米尔作品”足以证明他的艺术天赋，还是他已经证明自己是一位全新的原创艺术大师，他具有独特的天才并且无法再被人超越？
>
> （戈德利，第208—209页）

在伪造可以被看作一种“新的原创艺术”之前，很多东西必须改变。基尔布拉肯勋爵让伪造悬置于可接受的和不可接受的地位之间，这是它往往占据的一个位置。伪造尤其是二分法的生产力。正如戈德利所言，“‘这是一幅优秀的图画吗？’或‘这是一幅维米尔作品吗？’——最

终收藏家问自己这一问题了吗?”（戈德利，第171页）如果我们看待艺术的态度的法律规定清楚了，这一问题才能得到答案。像对待其他任何一件商品一样对待一件艺术作品，这天生没有什么错处，只要这种做法不是遮遮掩掩，拿虚假的审美要求做挡箭牌。汉·凡·米格伦在揭露一些这种虚假道学方面赢得了一次有限的胜利。[1] 30年后，汤姆·基廷给艺术世界制作了另一副痛苦的催吐剂。

汤姆·基廷：艺术品交易及伪造 118

1976年7月，《泰晤士报》披露了一些赝品，这些赝品的造假对象是19世纪初期的英国艺术家塞缪尔·帕尔默[2]。这些绘画全部都是帕尔默的“肖雷姆”[Shoreham]时代（1825—1835）的仿品。其中一些由伦敦莱热画廊[Leger galleries]拥有。果不其然，莱热画廊最初对这一报道是持怀疑态度的，至少他们公开这么宣称。他们曾经以15 000英镑在佳士得拍卖行[Christie's]卖出了一幅“帕尔默作品”《栗子树》[*The Horse Chestnut Tree*，图38]；1975年以5 000英镑在菲利浦拍卖行卖出了另一幅

1　随着《泰晤士报》专栏作家伯纳德·莱文[Bernard Levin]终于给维米尔作品做出定论，在写于1983年的揭露文章中莱文沉吟：“如果我们站在凡·米格伦的维米尔作品前面，深刻地感受到画中场景的威严和力量对我们的影响，如果一位报童冲进画廊呼喊它刚刚被证明是一件赝品，我们为什么就会停止感受这样的事物呢?”

如果感觉没有变化，某些结论如下：

1.“艺术家的身份并不重要”

2.“法律责任的问题与艺术的有效性明白地丝毫无关”

3.“实实在在的真理似乎是，我们对艺术的反应所依赖的根基，比我们通常认为的要不牢靠得多……自我们开始学习艺术它就开始了……在突出的层面……许多参观美术馆的游客最先寻找的是标签”。

（《泰晤士报》，1983年11月24日，第12页）

2　塞缪尔·帕尔默[1805—1881]：英国艺术家，他的艺术属于英国早期浪漫主义时期，他极崇拜威廉·布莱克，在他的影响下敞开了原野中的想象世界，帕尔默画中的诗意和古意与同时代主流风景画面貌迥异。——译注



图38 《栗子树》[*The Horse Chestnut Tree*]，据说是帕尔默赝品



图39 塞缪尔·帕尔默:《夜晚星空下月光笼罩的玉米地》
[*A cornfield By Moonlight With The Evening Star*]

作品（《肖雷姆月光》[*Shoreham Moonlight*，图39]）。这两幅作品都已经被当作真迹载入詹姆斯·塞勒 [James Sellar] 的著作《塞缪尔·帕尔默》[*Samuel Palmer*]（1974年）中。但是朱利叶斯·格兰特 [Julius Grant]（1983年审查了希特勒日记的文本法医专家）对《肖雷姆月光》进行了科学分析，结果发现这件作品是现代之作。《泰晤士报》披露文章的作者是拍卖行业记者杰拉尔丁·诺曼 [Geraldine Norman]。她以一个狡猾的请求结束了这一报道，“某处有一位正在创作的天才画家，我极想认识他”（《泰晤士报》，7月16日，第12页）。随后诺曼设法成功引导了公开鼓吹伪造与公然拒绝伪造之间的一条航线。她查获伪造者汤姆·基廷以及他的许多作品，不过支持他为揭露艺术世界的市场心理的理由。她把基廷的伪造品刊登在《泰晤士报》头版，并且为他的自传寻找枪手。她的新闻调查为她赢得了年度最佳新闻记者奖 [the News Reporter of the Year]。基廷随后受到欺诈罪指控被告上法庭。对他的审判结果与凡·米格伦的一样饶有趣味，我们将看到这一点。1984年在他去世前基廷成为了一个制度化的反叛人物：洗心革面的流氓，不再构成威胁。伪造的征程仍然长路漫漫，最终它才能被纳入主流文化中。

《泰晤士报》独家新闻报道过后几周诺曼采访了汤姆·基廷。她形容他是“一位才华横溢的艺术家和图画修复师”，他怨恨“艺术机构”（《泰晤士报》，8月10日）。报道提供了一些履历细节。它们表明基廷来自地位处于下层社会的工人阶级，他十分激进，更类似查特顿一脉，而不是多塞纳一脉 [Dossena vein] 的。他曾经在伦敦金史密斯学院 [Goldsmiths College] 攻读他的艺术文凭，失败后——“在绘画技术方面得分很高，但是在原创构图方面落后失分”（8月10日，第1页）——他从事修复师一职艰难谋生。当经销商把他的修复品作为原作真迹卖出时，他就开始伪造赝品。十天后基廷在写给《泰晤士报》的一封信中公 119
开了事实真相，对自己的罪行供认不讳。他自我贬低式的嘲讽笔调，让

人联想到威廉·亨利·爱尔兰。他声称，他很惊讶他的“粗鄙蹩脚的胡涂乱画”可以受到人们的认真对待。对于他的帕尔默作品，他说到，真正热爱这位和蔼、慷慨和虔诚的艺术家的人没有任何一个会接受（它们是真迹）：

> 我复制帕尔默的作品和许多其他画家的“作品”，让它们泛滥市场，这不是出于获取利益的目的（我希望我不是实利主义者），而是仅仅作为一种对商人的抗议，抗议他们利用那些我自豪地称呼为兄弟的艺术家（无论他们是否在世）来赚取资本。
>
> （《泰晤士报》，8月20日，第13页）

基廷的伪造把他与其他艺术家紧密结合在一起，而评论家和“商人”则受到排挤让出道路。基廷还声称他的伪造品是研究画家创作手法的途径：

> 我公开绘制一系列画作描绘“工作中的大师”（康斯坦布尔［Constable］、德加［Degas］等），我希望年底完成它们然后披露这一诡计。

这项计划颇有成果，最终拍摄成了一部电视连续剧，并举行了关联展览“汤姆·基廷对画家的研究”［Tom Keating on Painters］。人们可以想见，正在阅读基廷的忏悔录的那些批评家和经销商胸中泛滥不一的恼怒和敌意。耗费了这么多关键的努力才断定赋予一位艺术家他或她独特风格的东西。基廷认为，不仅这样的做法已然证明在检测他的虚假帕尔默作品方面存在不足之处；而且伪造者与大师之间的关系比和批评家或权威人士之间的关系更加密切得多。证明独特性的企图往往避免出现在大多数

作品中的模仿或模仿性的内容。正如杰拉尔丁·诺曼在基廷的“自传”《伪造的进步》[*The Fake's Progress*] 中所说：

有些人可能会辩驳，以另一位艺术家的风格创作自动排除了独创性或者“灵感”。但是，他们之所以冒险这样做是因为艺术史是一部效仿与适应的历史。所有的艺术家都依靠别人的经验和成就，即使在没有有意识的欺骗企图时，不同的艺术家的作品也往往难以分辨。

（基廷等，1977年，第200页）

基廷的作品受到诺曼的全面调查，在此期间基廷的供述把《泰晤士报》的读者来信专栏变成了热门迭爆的温床，那里不时爆发有关艺术世界物质性和审美性之间冲突的辩论。最早发声的是激进分子。艺术世界运作所依据的公约受到猛烈的抨击。一位记者指出： 120

艺术世界似乎在界定哲学问题方面与辨认汤姆·基廷的绘画方面一样糟糕透顶。或许艺术评论家、经销商和想购买人工制品的人士都应该根据审美标准评估一幅艺术作品，为艺术作品定价——有关这一问题，过去本该有、现在也应该有争议之处；或者它们应该根据需求和珍贵程度定价。按照第一种体系**就不会有伪造的概念**。因为一幅画受人喜欢被人认为好所以购买它。按照第二种体系，一个人很可能用一枚克鲁格金币 [krugerand] [1] 拼贴一幅画。当下的艺术世界中普遍存在的价值观更多涉及资本主义，他们较少言及艺术

1　原著拼写为“krugerand”，应为“krugerrand”。后者是著名的南非金币，每一枚重达一盎司。1967年，南非为了促销其出产的黄金，发行克鲁格金币，克鲁格金币正面南非共和国第一任总统保罗·克鲁格像。图案精美却不能流通，只能用于收藏或黄金投资。现在这种发行风行世界。——译注

性的价值。

（《泰晤士报》，1976年8月24日，第11页，加上强调）

本书表明，在社会中艺术的存在从来就不是纯粹的审美问题。在上面的段落中，伪造消失这一假象并不要求艺术品市场一起灭绝——只是要求修正它的价值。另外一封信函更直截了当地谴责艺术作品在商品化时，对其审美价值的贬低：

> 如果任何人给我们提供与原作一样优秀的作品以此来丰富世界，那么我们应该感激他。他们必须为作品签署虚假姓名，这是我们的过错。这反映了由于经销商或收藏家的关系创造和培育的人造价值观。他们是作品签名的卖家与买家，即使是最微不足道、最一钱不值的乱画乱涂，如果它可以认证为瓜尔迪［Guardi[1]，图40］或莱昂纳多［Leonardo］等的真迹，那就可以转手赚取数千英镑。如果在代尔夫特的后巷找到一些古旧的文件去证明国家美术馆的伦勃朗作品是赝品，这也根本不会减少它们的实际价值。它们仍然会是它们上周标明的那幅杰作——当然除了对于经销商而言。[2]

个人主义独创性的捍卫者迅速做出辩驳。艾伦·雅各布斯［Alan Jacobs］

1 弗朗西斯科·瓜尔迪［Francesco Guardi，1712—1793］：意大利画威尼斯画家，以擅长威尼斯城市风景画知名，他还创作海景画、人物素描画、肖像画和废墟风景画等。他被认为是印象主义的先驱。他常用活泼灵巧的笔法描绘威尼斯生活的画景。其风景画具有明亮的冷色调及柔和的氛围。《威尼斯：从德尔碳步行道看里奥多桥之景致》［*Venice, a view of the Rialto Bridge, Looking North, from the Fondamenta del Carbon*］、《威尼斯康那雷佐的风景》［*View on the Cannaregio, Venice*］和《安康圣母教堂》［*Santa Maria Della Salute*］都是其亮丽的威尼斯风景画代表作。生前他的作品并不受重视，大部分都作为旅游纪念品出售。直到20世纪他的作品才得到认同。——译注

2 参见上文第107页；这些言辞是预言性的。



图40 弗朗西斯科·瓜尔迪:《威尼斯殿下礼舟节》[*The Bucintoro Festival of Venice*]

121 是一位画廊老板，也是一旦他的珍藏品被证明是“人造的”会遭受重大损失的一个人，他向原创的艺术家致以至高无上的敬意：

> 要想完全欣赏一件艺术作品，如果可能的话，重要的是要知道这位艺术家到底是何许人。把每一件作品与有文献记载的艺术家生平和发展相关联，相比仅仅让它没有任何这样的参考“替自己说话”，这样的做法赋予它更多的审美意义。伪造的概念是一种欺骗企图，一些记者提出建议说，如果我们不把艺术家的名字纳入考虑的范畴，这在审美方面并不会影响作品价值，认真对待这些建议会把艺术史贬低得一文不值。
>
> （《泰晤士报》，8月25日，第13页）

正如在涉及查特顿的赝品时托马斯·沃顿指出的，伪造品极可能把艺术史贬低得一文不值。伪造与大部分艺术史和文学史仍然能够岿然不动所依据的原则背道而驰：长江后浪推前浪，一位原创艺术家被另一位取代，一段时间或仅仅是他们相区别的存在，才把个人的独特性烙印在他们的作品上。雅各布斯的信函实际上避开了早期攻击的中心论点：把艺术转变成为投资商品。对这一论点没有提出任何反驳。相反，对独创性的狂热崇拜受到许多人敬仰。另一位记者说过：

> 原作和赝品之间的区别是艺术品和人工制品之间的差异。确定的是，帕尔默原创的肖雷姆时期的视觉图像才使这些作品具有了价值，而不是基廷先生那种能够匹敌的创作能力。
>
> （《泰晤士报》，8月27日，第13页）

艺术家创作时的灵感是一次性的事件，是不会重现的，这一鼓舞人心

的艺术观点几天后得以重申："艺术家的世界观只能驻留在他留在身后的作品中，……造假就是去把握矫揉造作的手法主义而不是把握观念"（8月30日，第7页）。按照这一准则伪造没有我们称为创造力的任何神秘"理念"或"视觉"的创作过程。但是，正如阿尔弗雷德·莱辛［Alfred Lessing］曾经指出的，单纯的技术复制不构成伪造：

> 只有在与独创性的概念相关时，伪造才能够被赋予一定的意义。因此，只有对于被看作创造性的而不是作为复制性的或技术性 122
> 的活动的艺术而言，才会有伪造。可以说是，技术是大众化的。
>
> （达顿，第68页）

在这本著述中所看到的大多数伪造品曾经都是"新的"创造性作品，而不是复制品。因此，它们具有颠覆性。莱辛的话语来自他写于1964年的著名文章《伪造品有什么问题？》。这篇文章把真实性与卓越品质之间的联系谴责为"与审美判断或标准几乎没有或根本没有任何关系。这是一件相当势利的事情"（达顿，第58页）。因此莱辛避开真实性的概念做出声明：一幅凡·米格伦的维米尔作品可能比一幅维米尔真迹更美，不过伪造品仍然存在缺陷。有些具有讽刺意味的是，莱辛所定位的缺陷关乎艺术史方面。莱辛假设大部分伪造品是历史性的，指向"它风格方面的特征与实际创作日期之间的差别或差距"（达顿，第73页）。所以，他实际上回落到历史意义上所衍生的真实性的观念；回落到画家的风格无法超越它的时代的观念。莱辛的理论会出现区分同一时期的伪造品的困难。一位明察秋毫的《泰晤士报》记者谈及存在一位19世纪的帕尔默造假者的问题，他名为威廉·亨利·布鲁克［*William Henry Brooke*］，提出了相关的问题："**他**的动机是什么？"（8月31日，第11页）想必即使是一幅同时代的伪造品也可能与原作没有相互关联的精神纽带。据报道基廷

在他的审判中曾经言及他受到大师启发，“他以他们的风格绘画时，这些大师的灵魂降临且接管了他的工作”（《每日电讯报》，1979年2月2日，第19页）。在这一声明中很可能有一些虚张声势的说法，其真伪永远无法得到验证。然而，伪造的美学反对汉斯·蒂兹［Hans Tietze］描述的创造艺术品“本质的独特性”的“神秘莫测的个性细胞”（蒂兹，第44页）。我们记得汉斯·科利斯［Hans Curlis］的信念，他相信阿尔塞欧·多塞纳的伪造行为把艺术从“暂存性地起决定性作用的原因的交汇点”中解放出来。

另一位赞同基廷观点的《泰晤士报》记者指出，与莱辛和科利斯深思熟虑的观念的另一“差距”，“审美价值和可供出售的价值之间的逻辑鸿沟”（9月1日，第13页）。审美价值的问题“以画布上的颜料开始又以它结束”。在作品中我们占有了艺术家的想法，是“牵强附会的历史断
123 言”。然而，如果这一“断言”被废除，那么艺术界就会遭受重大损失。基廷的伪造品给了美术馆和拍卖行釜底抽薪的一击。

在莱热画廊与《肖雷姆月光》的买家达成机密协议时，净化行动就业已开始了。莱热美术馆同意取回作品。他们没有退还原价。相反，他们给了一批数目不详的“美术物品”作为回报，他们的客户要保证

> 不会就这幅画作是否真实的问题发表任何声明，不会带来对美术馆的任何法律诉讼，不会与任何专家讨论作品的真实性问题，不会对媒体透露有关此事的任何信息。
>
> （《泰晤士报》，1976年8月14日，第2页）

以这样的口吻对待他们的客户，这保证会引起人们对莱热画廊试图掩盖事实真相的怀疑。英国古董商协会［the British Antique Dealers' Association］对这一隐秘行为的操作和交易的批准（它支持莱热美术馆

“最恰当地”行事；8月14日，第2页），只会玷污它的形象。“BADA”
（英国古董商协会首字母缩写）宣布，它将成立调查组调查基廷事件。
调查组主席是安东尼·卢萨达爵士［Sir Anthony Lousada］，他也是泰特
美术馆董事会［the Trustees of the Tate Galler］的前任董事长。这一审查
小组将由责任心强的艺术史家、修复专家、技术人员和画家组成（《泰
晤士报》，8月26日，第13页）。这次调查行为和结果均不尽如人意。它
的工作只是要断定13幅帕尔默作品的真实性，为此再次招徕了专家朱利
叶斯·格兰特。他们没有提出更重要的问题，特别是没有触及艺术品市
场本身值得质疑的行规惯例。休·利格特［Hugh Leggatt］本人就是经
销商，他相信基廷“狠狠地拽了艺术界的后腿，因为他觉得艺术品世界
让艺术家走了下坡路。人们得承认某些经销商会有这种行径”（《泰晤
士报》，8月21日，第1页）。利格特想要真正的坏人暴露出真面目：那
些属于制造和伪造的源头的经销商。他坚持认为基廷应该指名道姓点出
来。基廷总是在这一焦点问题上支支吾吾。也许他部分是为了保护他的
朋友简·凯利［Jane Kelly］，此人曾经担任他的经纪人，声称帕尔默作
品从锡兰进口，在那里帕尔默的一位朋友的后人曾经购买了这些画。尽
管如此，基廷还是部分地留待艺术界自己去理清作品源头的合法性。围 124
绕所有者—经销商—拍卖商—收藏家这一链条的臭名昭著的“保密模
式”处于猛烈的谴责之下。基廷并没有被要求在英国古董商协会调查组
做证，弦外之音是他知道得太多。当然，他谈及了某位“书法家吉姆”，
据说此人为真正的仿作添加虚假签名，他以此一说诱惑艺术机构（《泰
晤士报》，8月28日，第1页）。基廷对他的伪造品的玩忽职守的态度也
是带来极大尴尬的源头之一。多年来他做出了惊人的作品输出，据计算
大约2 000件不等的赝品，它们囊括了多如繁星的著名艺术家。基廷再次
把整理这些乱七八糟作品的工作留给艺术界的专业人士去应付。基廷随
意行使他的权威，为这一情形随机地注入了一针又一针羞辱剂。例如，

在英国古董商协会调查结束前几天基廷声称自己制作了五幅康斯坦布尔作品，它们编目在哈罗德·戴［Harold Day］的康斯坦布尔作品集中（1975年）。这些连续不断的揭露引发了连连风波，情况是这样的：1976年10月2日，在上议院舍伍德勋爵［Lord Chelwood］询问是否能由贸易部［Department of Trade］对整件事情进行调查，以维护一个重要的经济资产部，即英国艺术界的声誉。这是不可能的。英国古董商协会的调查显然不够充分，而这一调查必须足够充分。调查结果在10月29日公布。在13幅帕尔默作品中，有7幅作品被宣布年代晚于肖雷姆时期（1825—1835），但是在7幅帕尔默作品中4幅的年代属于帕尔默生活的时代。

正如杰拉尔丁·诺曼回忆的那样，这些研究结果尚无定论，这“令世界感到震惊”（基廷等，第233页）。英国古董商协会惨遭失败，它没能解决这一问题的严重性。人们再次怀疑他们在掩盖事实真相。调查的狭隘性从一开始就受到伦敦艺术品交易商协会［the Society of London Art Dealers］的批评。英国古董商协会另一个令人敬畏的近亲，伦敦和各省古董经销商协会［the London and Provincial Antique Dealers Association］表示，转交警方调查事情会处理得更好（现在它由警方处理），并得出结论：“英国艺术市场声誉受到了损害。”（《泰晤士报》，11月4日，第17页）因此，杰拉尔丁·诺曼形容基廷的使命是，基廷对“艺术市场的讨伐、对他们出卖艺术灵魂的讨伐”（《泰晤士报》，1976年8月27日，第1页）。这一讨伐运动似乎比汉·凡·米格伦的较早涉足更加成功。英国古董商协会专家调查团的一位成员在9月初已经辞职，他声称有“太多优柔寡断之举，太多秘而不宣之事”（《泰晤士报》，9月10日，第2页）。艺术专家
125 布赖恩·休厄尔［Brian Sewell］11月8日在致《泰晤士报》的一封来信中总结：

一位仁慈的旁观者会把艺术品交易描述为盲人引导盲人的行

为；一位不太友善的观察家会提到它像是偏僻小巷里的汽车交易。

（第13页）

这也并非这一诉讼的结束。随着事件转入1977年，警方针对基廷立案，这时他的自传《赝品的进步》[*The Fake's Progress*]问世了。虽然这一作品以第一人称撰写，实际上却是由弗兰克·诺曼[Frank Norman]做枪手，自传根据长篇采访改编，其中他的妻子声称她“对艺术世界了解更多，超过她担任《泰晤士报》拍卖行业记者七年间所了解的情况”（《泰晤士报》，1976年8月27日，第1页）。一位伪造者的传记由他人代笔，这其中具备的讽刺意味，被一位老谋深算的评论家提及（《泰晤士报》，1977年6月30日，第14页）。故事中没有披露新信息。本书的精华在于杰拉尔丁·诺曼的文章《艺术品交易和艺术品伪造》[“Art Trading and Art Faking”]，它占据《赝品的进步》最后的三分之一篇幅。这一篇章包含了许多对艺术品市场腐败现象的猛烈抨击。经销商和拍卖商并不总是保证销售会抵制伪造活动，同时把许多归属可疑的作品以及“真正不折不扣的赝品投入流通”（第203页）。如果发现一件赝品，经销商可以转而依靠神秘莫测的保密**手段**，来保护所有重要的声誉。经销商的权力来自阿尔弗雷德·莱辛称为“势利”的东西。诺曼称之为“现在围绕在艺术品交易的上流社会的体面光环”（第252页）。这一“光环”必须不惜一切代价加以保护。因此，基廷的浪漫工人阶级激进的形象，他“老式的社会主义，为争取工人权利而战斗的决心，为了被剥削者，这一切吸引着诺曼”（《泰晤士报》，1976年8月27日，第8页）。然而，“艺术品交易和艺术品伪造”的矛头，不是针对审美的揭露。《赝品的进步》的姊妹篇，是一份包括约200幅基廷赝品的目录，并以相当的确定性加以鉴定。基廷首先是骗子，其次才是激进分子。

1979年年初，基廷的案子最终呈上法庭，他被控犯有骗取价值几千

英镑的诈骗罪。存在问题的画作在20世纪60年代初已经售出。来自艺术
126 界更为肮脏的漂洗时间出现了。莱热画廊经理大卫·波斯耐特［David Posnet］承认，即使一幅基廷—帕尔默画作的真实性已然受到一位帕尔默专家卡尔·帕克爵士［Sir Carl Parker］的挑战，他们还是以9 400英镑销售了它。基廷的审判不如凡·米格伦的波澜壮阔，但是最初的量刑再次得到了宽免。这再次证明了体制不能圆满并强硬地处理本身就含糊不清的伪造。审判期间基廷染病，对他的审判就被搁置了。

基廷没有像他的一些前辈那样在权威前面现场绘制一幅大师的新作。它将以一种更加体制化的时尚去完成。基廷计划对大师们进行一系列的研究，这些计划取得了成果，它们被拍摄成电视连续剧《汤姆·基廷对画家的研究》，1982年首次播出。在每一个节目中基廷都将通过绘制一幅赝品，阐明大师的技法与风格，在绘制过程中解释每一个步骤，古老的胆大妄为以“新型”的提香作品、伦勃朗作品或者德加作品出现在画布上。在这些图画中有些是名家作品的颠倒景象，如“战斗中的勇猛号”［the Fighting Temeraire］和“拖草车”［The Haywain］。基廷摧毁了一个理念，即艺术家必须在“锁住的楼上房间”、一个神话般的秘密房间中创作艺术品（《每日电讯报》，1979年1月20日，第3页）。他把模仿的地位恢复为对另一位艺术家或另一件艺术品的补充、理解和美化作用，来自20世纪初期的另一个伪造者城野·约尼［Iclio Joni］相信艺术批评家在这些知识前应该做学徒：

> 这是我确信无疑的信念，现代批评家往往废话连篇，如果他们要避免讲出废话就应该具备一种彻底全面的绘画经验，无论是油画还是蛋彩画，不仅是实际的技术，而且首要的是基本的准备方法。
>
> （约尼，1936年，第324页）

基廷在《赝品的进步》中说（或者更确切地说是弗兰克·诺曼/基廷

说），他的"教堂司事布雷克"[Sexton Blakes]（他为赝品创造的伦敦腔押韵俚语——凸显了这像是一场追捕行动）：

> 我没有把它们看作一种赚钱手段。我作为近距离欣赏研究一位画家的方式完成它们。当我用另一位艺术家的手法绘制一幅教堂司
> 事布雷克，我必须更加自觉地研究它们的技法，如果我仅仅出于好 127
> 奇心制作一件副本，我往往不会如此自觉地这样做。
>
> （第82页）

就在他去世前不久基廷在佳士得拍卖行以72 000英镑出售了一些他的"真正"的赝品。

如果伪造的概念要泯灭尚有许多方面必须改变。凡·米格伦的和基廷的伪造行为必定挑战了当时盛行的审美标准。但是更直接的挑战则是针对艺术品市场，因为市场依赖并促进了这些标准。苏富比拍卖行高层彼得·内厄姆[Peter Nahum]在1979年初做出了总结：

> 接受审判的人不是汤姆·基廷而是艺术品交易的整体体系。自始至终艺术品市场仅关心自己的利益而不关心公众的利益。
>
> （《每日电讯报》，1979年2月28日，第10页）

内厄姆宣称在市场上的所有商品中的40％"在一定意义上存在问题"。这把艺术品市场描画为一个黑市，它戴着一副融合了势利和威信的光洁面具。我们还记得，戴克勋爵说过存在一个"灰色"市场销售类似希特勒日记这样的文物。伦敦和外省古董经销商协会的弗雷德里克·科菲尔德爵士[Sir Frederick Corfield]看到了一种需要，那就是任命一个市场监督机构（《每日电报》，1979年2月28日，第10页）。不过这一建议被英国古董商协会置之不理。存在争议的绘画永远卖不出去。

作者是一种现代形象，是我们当前社会的产物，带着英国的经验主义、法国的理性主义和革新运动的个人信仰在中世纪现身，它发现了个人的重要性，正如更加高尚的说法，它发现了“具有人性的人”。因此，在文学中它应该是这种实证主义、资本主义的意识形态的缩影与高潮，它赋予了作者的“人”更伟大的重要性，这是合乎逻辑的。**作者**仍然统治文学史、作家传记史、访谈史、杂志史，作家渴望通过撰写日记和回忆录把自身与他们的工作融为一体，在表达诸如此类事物的信札中的个人意识里作者也仍然居于统治地位。在普通文化中发现的文学形象，被暴虐专横地围绕在作家这一中心，围绕他的个性、他的生平、他的品味、他的激情……

——罗兰·巴特，《作者之死》（1968年）

我写了它。也就是说，我在合作中写了它。如你所知，没有一本书是单独创作的。

——奥布莱恩，出自乔治·奥威尔《一九八四》（1948年）

书商是主要制造商或雇主。几位作家、作者、誊写者、助理作家，以及所有其他用笔墨工作的经营者都只是主要制造商雇用的工人。

——丹尼尔·笛福（1725年）

第六章

现代文学伪造

20世纪文学伪造案例并不十分丰富。没有类似于麦克弗森、查特顿、爱尔兰、科利尔和怀斯那样的波澜壮阔且雄心勃勃的捏造之举。因此监督真实性的文化管理者似乎已经战斗告捷，他们用先进的目录学警务手段威慑抱有伪造意图的伪造者。充其量伪造者已然让位给剽窃者。大多数的现代文学丑闻都涉及侵占版权的罪行。我们记住，版权由作者的独创性和真实性的那些关键概念承担责任并做了保险，这样这种侵权行为才可能成为最后一章所探讨的最令人兴奋的话题。类似的技术进步也能预防另一位查特顿的出现，他们实际上正在把著作权的传统观念置于一种不能容忍的应变之下——具有讽刺意味的是，操持文学伪造工作。我们应该在一些细节上服从作者灭亡的景况，并尽力展望“原创”已经绝迹的景况。然而，我们必须首先观览几个有趣的伪造品，它们不涉及简单意义上的剽窃。

自我虚构

我们开始先谈正处于其职业生涯黄昏时期的两位值得尊敬的现代

作家：托马斯·哈代［Thomas Hardy，图41］和萧伯纳［George Bernard Shaw，图42］[1]。常见的情形是：在他或她去世之前，作家授权他人撰写一份“官方”传记。许多作家也撰写自传，不过对于传记而言，叙述
132 应该颇为客观且不偏不倚。然而，哈代和萧伯纳断定，没有一位传记作家可以通过授权而令人信赖，这些传记作家都没有能力把他们的传记撰写得公正准确。他们对自己的身份具有极强的占有欲，因而他们自己撰写了长篇传记文本。这种合作当然是秘密进行的，这是蒲柏的《荷马史诗》的情形的颠倒。目的是通过牺牲真实性而制造文献的权威。哈代的情形是最具趣味的案例。

《1840—1891年托马斯·哈代的早期生活》［*The Early Life of Thomas Hardy 1840–1891*］和《托马斯·哈代的晚年生活》［*The Later Years of Thomas Hardy*］分别在1928年（哈代去世当年）和1930年出版，著作权属于他的妻子佛罗伦萨·艾米莉·哈代［Florence Emily Hardy］。没有人能比她更清楚地了解哈代。这就是创作意向，但是整件事只是一个巨大的骗局：

> 佛罗伦萨·哈代的《传记》［*Life*］是现代文学史上一个非常离奇的文学骗局，因为哈代自己以第三人称撰写了除最后两章以外的整部传记，他留下了作品要在他死后完成并出版的指示。他煞费苦心地隐瞒他的作者身份，多年以来这部作品作为由他遗孀撰写的作品被人接受……这一情形非常奇异。足够常见的是非专业的作家自传由“代笔”作家创作，但是哈代扭转这一进程，他是文学界领头人物中独一无二的；事实上，他是他自己传记的“代笔作家”。
>
> （R. H. 泰勒，1978年，第189页）

1 萧伯纳，全名为乔治·伯纳德·萧，这里采用了约定俗成的译法。——译注

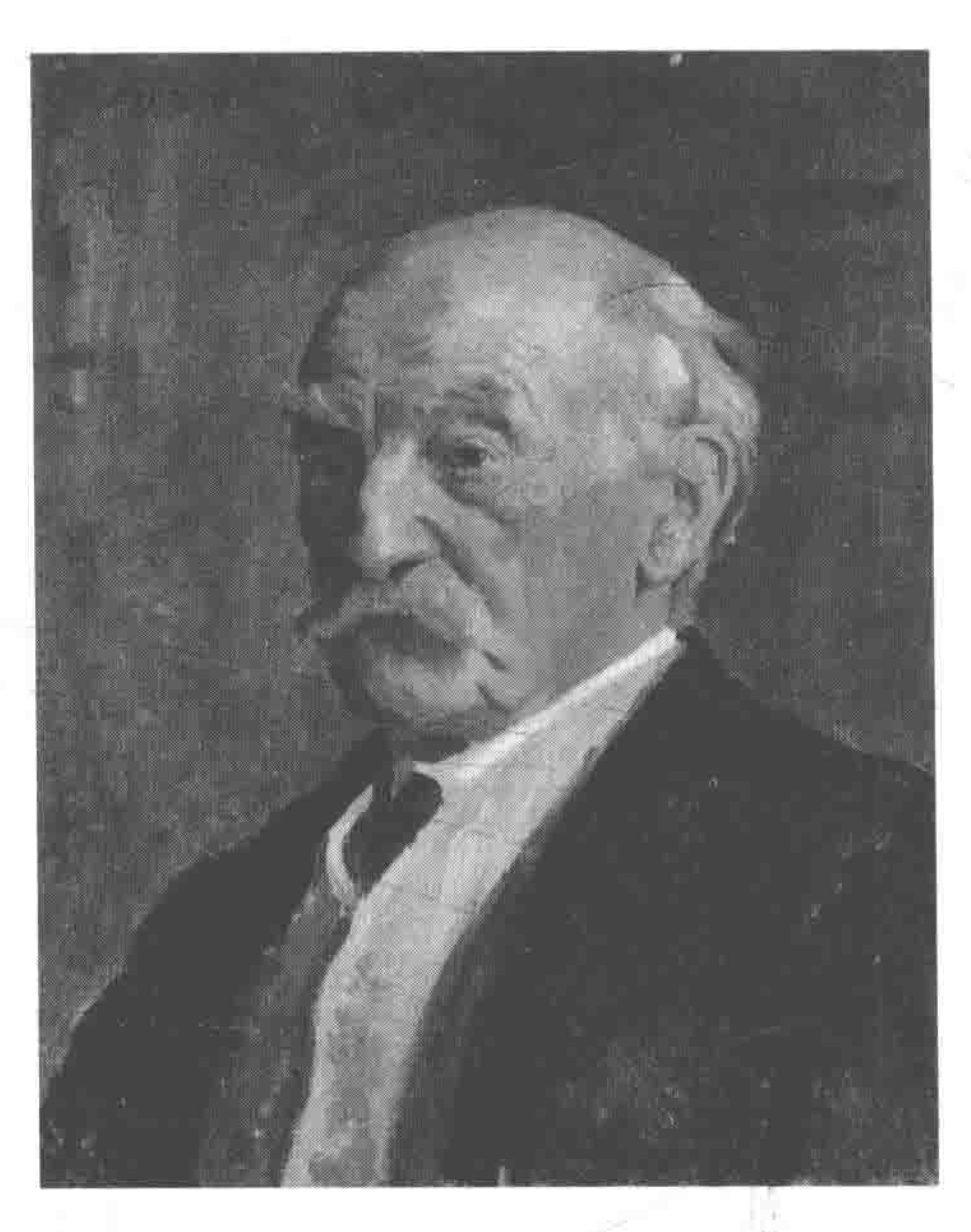


图41 《托马斯·哈代肖像》
[*Portrait of Thomas Hardy*]



图42 《萧伯纳肖像》，在尼亚加拉湖上
[Niagara-on the-lake] 有乔治·伯纳德·萧的塑像，
在那里每年一度举办萧伯纳戏剧节

哈代的打字文稿已然被尽快地销毁了，他做出的任何修订都以伪装的笔迹进行。实际上这种操纵模式近乎漫画式，妄自尊大且偷偷摸摸，这种模式也不是哈代"独有的"。萧伯纳同出一辙，他1950年去世，享年94岁，他依据赫斯基思·皮尔逊［Hesketh Pearson］、弗兰克·哈里斯［Frank Harris］和阿奇博尔德·亨德森［Archibald Henderson］所做的三部传记，兼收并蓄撰写了自己的传记。萧伯纳与哈里斯合作的所有证据均被销毁，亨德森的《花花公子与先知》［*Playboy and Prophet*］的修订版并没有被提及。在最近出版的一本萧伯纳著作目录中，这些传记折中地出现在"萧伯纳编辑的作品"条目下（见劳伦斯［Lawrence］，1983年）。根据文学欺骗的衡量标尺，哈代和萧伯纳的伪造品可能不会受到高度关注。然而，它们证明，在20世纪和在埃德蒙·科尔的激动人心的时代里，权威和真实性扎根一样不够坚实牢固。

这一世纪最为著名的虚假传记仍然保持手稿形式，从来没有真正付梓。在这部作品还处于手稿状态时，它就引起了公众的恶作剧，吸
133 引了潮汐般汹涌澎湃的宣传浪潮。这种多舛命运比较恰如其分，因为存在问题的作品是一位身份隐秘的百万富翁霍华德·休斯［Howard Hughes］的传记，由外籍美国人克利福德·欧文［Clifford Irving］"作为枪手"撰写。其中的讽刺不仅表现在这一方面，也在于许多方面。欧文已经因撰写了《赝品！》［*Fake!*］这一著作而著名，它是艺术伪造者艾米尔·德·霍瑞的故事。因此欧文具备追踪揣摩难以捉摸的人物的专长。《赝品！》出版后很快被撤回，相比休斯的故事数百万美元的潜力，其所带来的忧患不值一提。1971年欧文在《生活》杂志初次看到了休斯的一段手迹。虚假的休斯传记以前曾经出现过，但是欧文和同伙伊比森·理查德·萨斯坎德［Ibizan Richard Suskind］断定，他们能以其他伪造者的失败为前车之鉴以此为契机获得成功，为世界提供最吸引媒体注意力的

猎物。凭借伪造的休斯信函的帮助，欧文说服他的出版商巨头麦格劳-希尔公司［McGRaw-Hill Company］相信：休斯愿意进行系列访谈，并有机会撰写成传记。像因希特勒日记而著名的格尔德·海德曼一样，欧文直奔他的高级管理人员，他简直不敢相信自己的运气。信函中的笔迹被确认为休斯真迹。麦格劳-希尔公司被开支吓了一跳——750 000美元将会通过欧文支付给休斯——但是他们热切地盼望着展现在他们面前的巨额收益，在各种出版交易中将会获得大约2 000 000美元。欧文处于十分有利的地位。他与休斯的接触当然是完全秘密的。休斯的怪癖为欧文提供了便利，他放开手脚、随心所欲，肆意想象编造所有重要的采访地点，渲染它们的异国情调和怪诞奇异（包括戴眼罩旅行和停车场）。一直以来欧文实际上总是在研究休斯的相关材料。最后也是最重要的，欧文炮制的“枪手”文本既妙趣横生又引人入胜，充满了幽默滑稽且朗朗上口的趣闻轶事。麦格劳-希尔公司最大的恐惧曾经在于担心休斯将是一个杂乱无章且虚无缥缈的无趣之人。事实并不准确，这本身不能威胁叙述文本的真实性。休斯的记忆可能存在谬误之处，或者他可能故意把故事浪漫化或者伪造故事。欧文确实沉醉在某种纯粹的虚构中。然而，他的大部分叙述都是根据已知的来源，和一个未曾发表且鲜为人知的非常重要的来源，即由吉姆·费伦［Jim Phelan］撰写的手稿。费伦的材料是真材实料，他主要是负责给欧文的休斯提供货真价实的人格魅力。我们将会看到，这也导致了故事的穿帮覆灭。

欧文已经机关算尽，他冒险假设休斯宁愿仍然流亡在外也不愿意曝 134
光驳斥这部作品。不过不可思议的事情发生时，结果也出人意料得不那么具有毁灭性。休斯处于半虚构状态，这曾经使事态向着有利于欧文的方向发展。1972年1月休斯却打破沉默做出声明：他从来没有听说过克利福德·欧文。不幸的是，对于休斯而言他的权威是令人质疑的。他消除了他自己的身份，他必须首先证明自己的身份来验证自己，人们才可

以开始认真考虑他的声明。一个幽灵般的无形的休斯和作为他的调查团的七位记者之间，进行了一次奇异的电台采访。正如一名观察员挖苦地指出的，这是“疯狂的麦克卢恩学说”[Mcluhanism]。休斯未能把对他提出的很多问题回答正确，他对人的兴趣不如对飞机机翼类型的兴趣多。他给人留下了相当哀婉可怜的印象。尽管记者投票赞成他身份的真实性，可是他如此成功地摧毁了自己的信誉，结果导致了欧文对休斯声明的否定，欧文说这不过是他的临阵退缩。

当局给了欧文非常大的压力。调查揭示巨额支票抬头为“H. R. 休斯”，它已经可以支取了，这一抬头是他的妻子伊迪丝[Edith]的别名。她已经从支票存入的瑞士银行账户中提取了所有钱款。欧文被控犯有欺诈罪，随后他很快对罪行供认不讳。然而，他没有牵连这部传记。它的“自我证明的光芒”明亮而清晰。麦格劳－希尔公司继续它的出版计划。在这一最后关头杀出了另一个枪手来寻求报复。这就是记者吉姆·费伦。几年前他曾经受到聘请做枪手撰写休斯的一位前同事诺亚·迪特里希[Noah Dietrich]的回忆录。这项工作进行得十分顺利，他创作了大量脚本，这时他却意外遭到了解雇。这是因为迪特里希的顾问之一斯坦利·迈耶[Stanley Meyer]的唆使，他还为欧文工作，是双重间谍。迈耶已经意识到：费伦活泼生动、妙笔生花的文学技巧，对于欧文的作品将是让人精神振奋的理想兴奋剂。首先迈耶必须以某一种方式确保迪特里希的回忆录没有投入印刷，他必须得到费伦的手稿副本送给欧文。他必须说服迪特里希相信费伦的作品文笔糟糕，并使他的合同被取消，这才保证两种结果的达成。随后欧文剽窃费伦的作品。当天很晚时，费伦
135 才辨认出自己的一些文本节选部分出现在已出版的欧文作品中。费伦前往麦格劳－希尔公司，说服他们相信存在大量的借鉴文字，其中包括休斯不可能知道的一些事实。1972年2月关于吉姆·费伦手稿的这些披露信息刊登在《时代周刊》上。麦格劳－希尔公司别无选择只好中止出版。两个资本主义帝国的冲突宣告结束。欧文承认他与休斯素未谋面。

欧文因为骗取麦格劳－希尔公司约300 000英镑被判处两年半刑期，他在狱中服刑17个月（人们感到好奇的是：如果他从银行直接盗取这笔钱，那么他会被判何种刑罚）。他现在成为小有名气的合法小说创作者。至于这一故事蕴含的讽刺的最后观点我们可以转而求助于《星期日泰晤士报》的记者们，他们的著作一直是我记述的源泉：

> 如果（欧文和萨斯坎德）可以炮制一部伪休斯传，并把他置于真正的休斯的对立面，那么就存在一个极大的可能性，那就是人们可以接受伪著。真正的休斯毕竟已永远地被锁在他的开着空调的噩梦中，已经完全没有可信度了。重构这位老者的故事对现实会是一种贡献。
>
> （费伊等，第63页）

剽　窃

在这里我不打算重复第二章中所论及的内容。剽窃是对享有版权保护的另一文本的不被承认的，因此不诚实的借鉴。（在时髦的现代标题“互文性”之下）文学作品之间的借鉴成为犯罪活动的分界点是很难确定的。在下文中，华兹华斯对弥尔顿做出了不被承认的擅自盗用，我们会因为这一点而想要谴责华兹华斯吗？在华兹华斯的自传体史诗《序曲》[*The Prelude*]（1805年）[1]中，彰显他的想象力的一处文笔是从亚当

1　《序曲》：另一题目为《一个诗人的心灵成长》，预示这一伟大诗篇是华兹华斯的内心发展历程。这节诗篇英文如下：

Darkness ere day's mid course , and morning light
More orient in the western cloud , that drew
O'er the blue firmament a radiant white,
Descending slow with something heavenly fraught.

——译注

的角度加以描述，亚当被逐出乐园之后看到：

东方黎明前笼罩着黑暗，
西方晚霞中照耀着东方晨曦，它
在蓝天上描绘了一缕璀璨白光，
伴着天庭景色缓缓沉落。

（第8卷，第2节，第661—664行）

136 这并非圣经中的亚当，而是《失乐园》中相当扩大化了的亚当版本：

东方黎明前笼罩着黑暗，
西方晚霞中照耀着东方晨曦，它
在蓝天上描绘了一缕璀璨白光，
伴着天庭景色缓缓沉落。[1]

（第11卷，第2节，第203—206行）

这样程度的借鉴说明没有任何可能华兹华斯是无意识地引用弥尔顿的诗句。假如弥尔顿迄今依然活在世上，他可能提出针对华兹华斯的法律诉讼。在技术性的和外延的意义上，一旦提出法律上的异议，剽窃就会被定为一种罪行。而在内部的审美层面上，另一位作家的权威遭到劫掠或者“遭受偏见”，把非原创作品伪装成了原创作品。在许多文学学术中施

---

1 这节诗篇与华兹华斯几近相同，英文如下：

Darkness ere day's mid-course, and morning light
More orient in yon western cloud that draws
O'er the blue firmament a radiant white,
And slow descends, with something heavenly fraught.

华兹华斯的诗与这一诗节所不同的只是descend的形式。——译注

行的是双重标准。辞藻的相似或者口头声明与文字声明并行，丰富了一个文本，不过“属于衍生物”的烙印总是伺机发起突击。借鉴手法很可能在劣质文学中受到严厉的谴责，或者确实被看作是缺乏审美价值的前提。模仿是可以接受的，在写作技艺精湛娴熟的作者手中甚至会受到褒奖。

1982年年初，围绕D. M. 托马斯［D. M. Thomas］的小说《白色酒店》［*The White Hotel*］的最后一节这一导火索迸发了一连串的事件。故事的中心人物丽莎［Lisa］在巴比雅尔［Babi Yar］的一场纳粹对犹太人的屠杀中被捕，这是一次真实事件。在版权页上托马斯承认他使用了阿纳托利·库兹涅佐夫［Anatoli Kuznetsov］的《巴比雅尔》［*Babi Yar*］作为创作的信息来源。但是，他的借鉴太过宽泛，往往逐字逐句地引用。当一位名为戴维·肯里克［David Kenrick］的古董商致函《泰晤士报文学副刊》指出这一点时，托马斯迅速做出了答复。他说：他的艺术目的是要让丽莎的故事成为巴比亚尔的幸存者（迪娜·普洛尼切娃［Dina Pronicheva］）的语言，因为小说变成事实，她在历史中阑珊泯灭；而他，托马斯，未曾违反任何法律。这种回答并不能让杰弗里·格里格森［Geoffrey Grigson］满意，他称托马斯的版权参考是“提前承认的剽窃”（《泰晤士报文学副刊》，1982年4月16日，第439页）。托马斯对惨痛瘆人的和令人震惊的材料的机会主义运用方式引起了格里格森的反感，这足以让格里格森颠覆版权程序。为了扩大对托马斯的诉讼，库兹涅佐夫的遗孀透露，托马斯从来没有得到使用她丈夫作品的许可，他不过 137
是做出了“鼓舞人心的”承认。托马斯为他的下一部小说《亚拉腊山》［*Ararat*］再次大肆摘抄。这次他选择描绘的大屠杀是在第一次世界大战中土耳其人屠杀亚美尼亚人。这一次，托马斯干得更引人注目，他在一条“作者注”中提及，他的主要来源是：1980年出版的克里斯多夫·J. 沃克［Christopher J. Walker］撰写的一本著作，这一小恩小惠没有被人接

受。沃克透露，许多段落是逐字逐词的抄袭，他还做出了评论：

> 历史学家希望自己的著作被人使用与引用。然而我不敢十分肯定，他们会希望自己的著作几乎逐字逐句地从另一位作者笔下的虚构人物的嘴中吐出。
>
> （致《伦敦书评》的信函，第6卷，第4章，第4页）

沃克的书信开头第一句就是："这是剽窃吗？"为了给《白色酒店》的惨败所提出的问题提供一系列答案，1982年4月，《泰晤士报文学副刊》刊登了关于剽窃的一次研讨会，参与者之间意见的分歧饶有意味。哈罗德·布卢姆［Harold Bloom］把所有文本看作"典故网络"，并得出结论"作家根本搞不清自己到底有没有引用别人的话"。独创和模仿之间的区别是模糊不清的，剽窃属于"一个法律问题"，而不属于一个文学问题。文学文本可以提供给所有的作家，也理应如此。在这个需求中，布卢姆忽略了资本主义的生产方式。威尔弗雷德·梅勒斯［Wilfred Mellers］并非如此，他暗示道："在由生产者与消费者组成［produer-consumer］的社会里，生产者必须保护他的权益，在这样做的同时也呼吁保护道义上的权益。"对创意的这种法律保护与大多数现代惯例不太一致：

> 庞德［Pound］对过去的掠夺，乔伊斯［Joyce］对文化和社会各个阶层的多层次涉猎，布莱希特［Brecht］对诗人和人民的认同，伯勒［Burrough］对拼贴和剪切技艺的充分利用。

最妙趣横生且发人深思的评论来自《小说和小说产业》［*Fiction and the*

Fiction Industry]（1978年）的作者约翰·萨瑟兰[John Sutherland]，他总是对版权这一主题巧言雄辩。萨瑟兰同样触及了艺术的商业基础。在畅销书主义的"模仿主义"[metooism]中，生产模仿品是受到鼓励的，也开辟了文学史上令人啼笑皆非的远景：

> 伯勒论述莎士比亚戏剧来源的数卷著述，无疑会为现代版权律师提供大量的法律诉讼官司。

萨瑟兰还认为文学的真实性——"事实"往往来自书面材料。19世纪小 138
说家查尔斯·里德[Charles Reade]拼凑报纸文章，以此撰写他的"实事构成的"小说。人们对于几部现代小说曾经发起了论战，它们卷入了约翰·萨瑟兰描述为"对源头作品可疑地过分依赖"的作品之列：诺曼·梅勒[Norman Mailer]的《玛丽莲》[*Marilyn*]、阿历克斯·海利[Alex Haley]的《根》[*Roots*]、肯·福莱特[Ken Follett]的《丽贝卡的钥匙》[*The Key to Rebecca*]和斯蒂芬·谢坡德[Stephen Sheppard]的《这四百》[*The Four Hundred*]。剽窃，这是一个复杂的法律裁决，而不是一个审美判决，据我所知，这些实例到目前为止还没有被证明。在有关马丁·艾米斯[Martin Amis]（他宣称他的《雷切尔论文集》[*The Rachel Papers*]已被雅各布·爱波斯坦[Jacob Epstein]的《野燕麦》[*Wild Oats*]剽窃）、米哈伊尔·肖洛霍夫[Mikhail Sholokhov]（他获诺贝尔文学奖的著作《静静的顿河》[*Quiet Flows the Don*]的著作权曾一直被怀疑属于剽窃），耶日·科辛斯基[Jerzy Kosinski]也一直受争议，他被指控是另一位亚历山大·蒲柏，把他的校对员撰写的小说署上他自己的名字。科辛斯基否认了所有指控，但是对他的文本没有自我证明的能力表示灰心沮丧：

你如何能证明你已经创作了某件作品呢？我打量着我的书，我想，我如何证明我耗费在它们身上的时光呢，我如何把这些时光带到法庭上——放在一个手提箱里吗？什么是证据？这基本上是一个信任问题。

（《星期日泰晤士报》，1983年3月27日）

雷蒙德·钱德勒［Raymond Chandler］心力交瘁地指出对他小说的模仿，“如果另一位作家真的可以窃取您的风格，那这种风格不可能是非常重要的”，并且对怀有抱负的作家表示同情，“最初人人都在模仿”（麦克沙恩[1]，1981年，第125页）。

抄袭

爱德华·普洛曼［Edward Plowman］和L. 克拉克·汉密尔顿［L. Clark Hamilton］撰写了生动有趣的著作《版权，信息时代的知识产权》［*Copyright. Intellectual Property in the Information Age*］（1980年），在书中他们提醒人们注意，“作品出版后作者到底在多大程度上享有所谓的维护作品完整性和内容的自然权利，这一问题从未在英美法系中得到明确解决”（第14页）。

139 制定版权法的初衷是为了保护出版商的利益，至今仍然如此。出版商一旦拥有文本，就基本上消除了作者的存在。页面上的文字言论与原创者没有任何关系。伪造往往暴露了这一环节的无关紧要。20世纪的技术已经接管了这一任务。署名权的概念以及因此衍生的传统的真实文本正被打破：

---

1 弗兰克·麦克沙恩［Frank MacShane］：美国哥伦比亚大学翻译中心［the Translation Center at Columbia］的创办人及主任，他是优秀的传记作家、学者与翻译家，对世界文学做出了极大的贡献。1988年曾访问过中国。——译注

有些国家选择把广播和录音设备的产品看作一种著作权，并已经把这些作品纳入版权法的范畴之内。其他国家尽管也承认了这种材料的生产需要技能，但是并没有把广播公司或录音制造商看作作家的等值物。

（普洛曼和汉密尔顿，第32页）

我们生活在这样一个时代，它的法律法规塑造了多重身份意义上的著作权。在英国1956年版权法［The 1956 Copyright Act］取消了对文本作者的任何“道德”要求。法国在版权法上显然因循守旧：

依据创作这唯一的事实，一部知识产权作品的作者应该享受作品中的无形财产权，这一产权对所有的人都有效。

（第92页）

然而，在其他地区新媒体正在引起根本的变化：

新技术创造了生产作品的新方法，结果无论是“作品”还是“作者”，与经典的定义和情况之间，都只不过具有一种模棱两可的相似性。一个显著的例子是通过使用电子设备生产、编辑或给予它们最终的作品形式的作品案例。

（第35页）

普洛曼和汉密尔顿也敏感地察觉到这些变化带来的审美后果。在这里为了更具洞察力，他们采用了马克思主义批评家约翰·伯格［John Berger］的著作《观看之道》［*Ways of Seeing*］（1972年）：

> 新媒体对我们看待艺术和艺术创作的态度具有更加微妙的影响。艺术评论家约翰·伯格分析了相机对我们视觉艺术认知的影响，在这一分析中他陈述了自己的看法，“现在原作绘画的独特性在于它是复制品的原作……它的第一要义不再见于它表述的内容，而在于它的身份……”（伯格，第21页）。他接着继续论述这一要点，在复制的时代，绘画的意义不再与它们本身相依附，而是成为
> 140 可以传播的对象，因此成为可以投入许多用途的一种信息：“以往的艺术不再像它曾经存在的形式那样存在。它的权威性已经丧失。取而代之的是一种图像语言。现在至关紧要的是何人使用这种语言，是出于何种目的使用这种语言。这涉及复制版权的问题、艺术品出版社和出版商的所有权问题、公共艺术画廊和博物馆的整体政策问题。正如通常所提出的，这些都是狭隘而专业的问题……真正的问题要重大得多。”（同上，第32页）
>
> 因而，复制的时代具有摧毁独特性的作用。
>
> （第186页）

马克思主义批评家们长期持有这种观点，“作家或者艺术家是创造者，这一命题属于人文主义的意识形态”（马歇雷［Macherey］，1987，第66页）。伯格受20世纪30年代的德国批评家瓦尔特·本雅明［Walter Benjamin］[1]影响至深。在一篇著名的文章《机械复制时代的艺术作品》［*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*］中，本雅明指出

1 瓦尔特·本雅明［1892—1940］：德国马克思主义文学评论家、哲学家。法兰克福学派的边缘人，他与法兰克福学派的批判理论联系密切，并受到布莱希特的马克思主义理论和犹太神秘主义理论的影响。——译注

"在机械复制时代衰落枯萎的是艺术作品的灵晕光环 [aura]"[1]。本雅明说的"灵晕光环"意指一件艺术作品具有独特性或受到狂热崇拜的价值，也就是它的仪式性作用，在类似在电影这样的"革命性生产方式"的影响下，这些价值都已经支离破碎了："它们摒弃了许多过时的概念，譬如创造力、天才、永恒的价值以及神秘性"（1977年，第220页）。单件艺术品已然成了多重图像：

> 复制的艺术作品更大程度上成了为具备复制性而设计的艺术作品。例如，从一个胶卷底片人们可以随心所欲印制任何数目的照片，要求"正宗"的印刷品原作就毫无意义了。但是，真实性的标准一旦不再适用于艺术生产，艺术的总体功能就立刻颠倒了。它不再以礼仪为基础，转而开始以政治为基础。
>
> （第226页）

本雅明赞扬了布莱希特的戏剧、达达主义和电影中具有民主潜力的蒙太奇技术。文本——视觉的或文字的——成为语言和图像的一个动态合成品或制造物："诡计的顶点"（第235页）。法国结构主义批评家罗兰·巴特在1968年撰写的一篇文章中总结了文学的地位（他通篇运用男性人称代词）：

> 人们认为作者滋养着书，这就是说他在它之前就已经存在，他为它思考，为它痛苦，为它生活，那么他与作品之间的先后关系相同于父亲与他的孩子之间的关系。完全相反的是现代的书写者与文 141

1　胡不适先生在他的译本《机械复制时代的艺术作品》中有特别的注释，第10页。他注释如下：灵晕，根据日本学者三岛宪一的研究，它"作为表示艺术作品拥有的独特品格的词汇，本雅明通过它所思考的问题已经有了各种各样的议论"。我把它译为"灵晕光环"自觉更形象。——译注

字同时出生，绝没有领先于或超前于写作的这种关系，不是书本的主体。恒久不变的是，每一文本都是在此时此地撰写而成。

（《作者之死》，巴特，1977年，第145页）

书籍不再是思想之子。文献和原创作者身份汇聚在“多维空间中，其中各种著作无一属于原创之作，它们相互融合又相互冲突”（第146页）。如果没有原创，那么可以肯定就没有伪造。作家的未来看起来越来越技术化也越来越机械化。作家可以公开地成为他或她曾经一直扮演的角色：语言工匠。是否把消除作者身份的文本投入社会主义的或资本主义的用途之中，这当然依赖于政治的发展。如约翰·萨瑟兰所预言的，“一种新型的修道主义，作者在这种修道主义中将良性分化为纯文字功能的共产主义”（对普洛曼和汉密尔顿的著作的评论，《伦敦书评》，1980年10月2—16日，第10页）。人类的创造力也许将被奥威尔式的或斯威夫特式的赋诗器或小说创作机完全替换。

然而，此时此刻文学机构无论如何继续推动“陈旧的”概念，而在现实中却正在消除它们。只有侵犯版权的违法行为才强行把真实性问题予以公开。

我们可以通过观览最近两件有关版权的讨论来结束全书。1982年出版界被激怒了，原因是有新闻爆料：剑桥大学出版社［Cambridge University Press］重新更新了戴维·赫伯特·劳伦斯［David Herbert Lawrence］小说的版权。劳伦斯在1930年去世，因此他的小说在1980年已经进入了公有领域。然而，剑桥大学出版社争辩说，他们继续编纂的权威版劳伦斯著作构成了新的文献，这样他们可以更新版权。他们出版的版本依据劳伦斯的早期草稿为基础。但实际上“新版的”文本有时仅仅涉及标点符号的变化（《经济学家》［*Economist*］，1982年4月10日，第33页）。新版与早期的文本如此相似，任何人引用劳伦斯都极有可能必须请求剑桥大学

出版社的许可。这一先例意味着：在英国作者可以受到“保护”（即垄
断）为时长达逝后100年，在美国则是150年。约翰·萨瑟兰已经表示担
忧，剑桥大学出版社也可能试图垄断他们的劳伦斯手稿集。“劳伦斯痛
恨把艺术变成财产这件事，”萨瑟兰说，“他想被人阅读而不是被人拥 142
有。”（引自迈克尔·霍尔罗伊德［Michael Holroyd］和桑德拉·乔布森［Sandra Jobson］，《版权和误读：戴维·赫伯特·劳伦斯》［*Copyrights and Wrongs: D.H. Lawrence*］，《泰晤士报文学副刊》，1982年9月3日，第943—944页）

可以确信的是，如果现代作者必须被瓦解消除，那么它应该成为公有的。具有讽刺意义的是，印刷品和视听材料的盗版可以被看作一种方式，它可以绕过垄断，使艺术和知识廉价且更容易获取。在提交给国际出版商协会1984年大会［the 1984 Congress of the International Publishers association］的一份文件中，美国版权注册处处长大卫·雷德［David Ladd］宣布，“了不起的新机器”现在有能力使“几乎是超乎想象的数目庞大的作品由人数众多的观众传播和同步接收”（《书商》［*The Bookseller*］，1984年6月9日，第2337页），这成为可能。雷德担心，“辉煌的技术会像远东的海盗一样，出于消费者政治的要求，压倒著作权和版权”。这里很难不看到文化帝国主义：

> 我们决不放弃作者权利的理念。在处于欧洲传统的国家……防御将会比较容易。在这些国家里著作权的哲学基础植根于一位作家的作品是他个性的延伸这一思想中，作为自然权利的作者权利的基础在法律体系中占据了主导地位。
>
> （第2340页）

事实上资本主义“自然权利”神话的推动非常明显。不要说第三世界国

家从《牛津英语辞典》[*OED*] 的廉价再版中或西方的一流知名作家作品的廉价再版重印中长远受益。小说家萨曼·拉什迪 [Salman Rushdie] 称赞在印度和巴基斯坦盗版是在传播激进的思想，但是他感到遗憾的是，有政府支持的盗版只会延长对于西方文化上和经济上的依赖（《盗版可耻》["Shame About the Pirates"]，《泰晤士报》，1984年11月24日，第8页）。

根据约翰·萨瑟兰所言，当告知布莱希特改编成电影后的《三便士歌剧》[*Threepenny Opera*] 不属于他时，他惊愕了："他是作者却不是拥有者"（《泰晤士报文学副刊》，1982年4月9日，第415页）。文本的真实
143 性和权威性不是由作家的一套独特语言创造，而是由匿名的资本主义制
度的决定创造的。这样的炮制也许应该贴上一个现代伪造品的标签，至
少这会让伪造这个概念与时俱进。

参考书目

除非另有说明，否则作品出版地皆为伦敦。

Adams, Percy G. (1962) *Travelers and Travel Liars 1660–1800*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press.

Aldington, Richard (1957) *Frauds*. Heinemann.

Arnau, Frank (1961) *Three Thousand Years of Deception in Art and Antiques*. Jonathan Cape.

Barthes, Roland (1977) *Image Music Text*. ed .Stephen Heath. Fontana.

Benjamin, Walter (1977) *Illuminations*. Fontana.

Bentley, Richard (1967) *A Dissertation on the Epistles of Phalaris*.

—— (1701) *A short Review of the Controversy between Mr Boyle and Dr. Bentley*.

——(1732) *Milton's Paradise Lost. A New Edition*.

Bilbo, Jack (1948) *An Autobiography*. The Modern Art Gallery Ltd.

Blackwell, Thopmas (1735) *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*.

Blair, Hugh (1763) *A Dissertation on Ossian*.

——*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* . 2vols.

Boswell, James (1970) *Life of Johnson*. ed. R.W. Chapman. Oxford: Oxford Univ. Press.

——(1974) *Boswell's London Journal 1762–63*. ed. Frederick A. Pottle. Book Club Associates.

——(1963) *Boswell's Journal of a Tour to the Hebridges*. ed. Frederick A. Pottle and Charles H. Bennett. Heinemann/Yale Univ. Press.

——(1924) *The Journal of a Tour to the Hebrides*, ed. R.W. Chapman repr. Oxford: Oxford Univ. Press,

1979.

Bratchell, D.F. (1981) *The Impact of Darwinism*. Amersham: Avebury.

Broad, William and Wade, Nicholas (1983) *Betrayers of the Truth*. Century Publishing.

Brownell, Morris (1978) *Alexander Pope and the Arts of Georgian England*. Oxford: Clarendon Press.

Bryant, Jacob (1781) *Observations upon the Poems of Rowley*.

Burrow, J.A. (1982) *Medieval Writers and their Work*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Carter, John and Pollard, Graham (1934) *An Enquiry into the Nature of Certain Nineteenth Century Pamphlets*. Constable.

Catholic Dictionary (1957) Routledge & Kegan Paul.

Cecsinsky, Herbert (1931) *The Gentle Art of Faking Furniture*. Chapman and Hall.

Chambers's Encyclopaedia (1970) New Revised Edition. International Learning Systems Corporation Limited. 13 vols.

Charles, R.H. (1913) *Apocrypha and Pseudographia of the old Testament in English*; repr. Oxford: Oxford Univ. Press, 1978.2 vols.

Chatterton, Thomas (1971) *The Complete Works of Thomas Chatterton*. ed. Donald S. Taylor. 2 vols. Oxford: Oxford Univ. Press.

Cole, Sonia (1955) *Counterfeit*. John Murray.

Conan Doyle, Arthur (1912) *The Lost World*. Hodder and Stoughton .

Coremans, P.B. (1949) *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff.

Cross, F.L. (ed). (1974) *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Darwin, Charles (1984) *The Origin of Species by Means of Natural Selection*. Penguin.

——(1874) *The Descent of Man*.

Davis, Lennard J. (1983) *Factual Fictions. The Origins of the Early Novel*. New York ; Columbia Univ. Press.

Defoe, Daniel (1927) *Memoirs of a Cavalier*. Oxford: Basil Blackwell.

——(1965) *Robinson Crusoe*. Penguin.

——(1971) *Moll Flanders*. Oxford: Oxford Univ. Press.

——(1972) *A Journal of the Plague Year*. Penguin.

——(1976) *Roxana*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Dictionary of National Biography. (1885) ed. Leslie Stephen. Smith, Elder & Co. Vol. IV.

Douglas, William (1751) *Milton vindicated from the charge of plagiarism*.

——(1756) *Milton no plagiary*.

Dutton, Denis (ed.) (1983) *The Forger's art: forgery and the philosophy of art*. Berkeley; London: Univ. of California Press.

Ehrsam, T.G. (1951) *Major Byron. The Incredible Career of a Literary Forger*. John Murray.

Encyclopaedia Britannia (1969) Fourteenth Edition. William Benton. 30 vols.

Fairclough, Peter (ed.) (1972) *Three Gothic Novels*. Penguin.

Farrer, J.A. (1907) *Literary Forgeries*. Longman, Green.

Fay, Stephen *et al.* (1972) *Hoax. The Inside Story of the Howard Hughes-Clifford Irving Affair*. Andre Deutsch.

Fielding, Henry (1975) *Tom Jones*. Penguin.

Fleming, Stuart James (1975) *Authenticity in Art: the scientific detection of forgery*. Oxford: Institute of Physics.

Ford, Boris (ed.) (1982) *From Dryden to Johnson*. Penguin, 1982.

Ganzel, Dewey (1982) *Fortune and Men's Eyes*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Gibbon, Edward (1776) *The Decline and Fall of the Roman Empire*. Vol.I.

Godley, John (Lord Kilbracken) (1951) *The Master Forger. The Story of Han van Meegeren*. Home and van Thal.

Goodspeed, Edgar J. (1939) *The Story of the Apocrypha*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Gray, Thomas (1935) *Correspondence of Thomas Gray*. ed. Paget Toynbee and Leonard Whibley. Oxford: At the Clarendon Press. 2. Vols.

Grove, Philip Babcock (1961) *The Imaginary Voyage in Prose Fiction*. The Holland Press.

Harris, Robert (1986) *Selling Hitler. The Story of the Hitler Diaries*. Faber and Faber.

Hearnshaw, L.S. (1979) *Cyril Burt Psychologist*. Hodder and Stoughton.

Home, Henry (Lord Kames) (1763) *Sketches of the History of Man*. 2 vols.

Hurd, Bishop (1751) *A Discourse on Poetical Imitation*. (1935)

Huxley, T.H. (1863) *Evidence as to Man's Place in Nature*.

Innes, Thomas (1729) *A Critical Essay on the Ancient Inhabitants of the Northern Parts of Britain, or Scotland*.

Ireland, William Henry (1796) *Miscellaneous Papers and Legal Instruments*.

—— (1799). *Vortigern*.

—— (1805) *The Confessions of William Henry Ireland*.

Irving, Clifford (1970) *Fake!. The Story of Elmyr de Hory*. Heinemann.

Jaffe, H.J. *et al*. (1979) *Authentication in the Visual Arts. A Multidisciplinary Symposium*. B.M. Israel. B.V. -Amsterdam.

James, M.R. (1953) *The Apocryphal New Testament*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Jeppson, Lawrence (1970) *Fabulous Frauds*. Arlington Books.

—— (1924) *A Journey to the Western Islands*. ed. R.W. Chapman; repr. Oxford: Oxford Univ. Press, 1979.

—— (1975) *Lives of the English Poets*. Everyman.

Johnson, Samuel (1976) *Rasselas*. Penguin.

Joni, Iclio (1936) *Affairs of a Painter*. Faber and Faber.

Keating, Geoffrey (1723) *The General History of Ireland*. 2 vols.

Keating, Tom, Norman, Frank and Norman, Geraldine (1977) *The Fake's Progress*. Hutchinson.

Keith, Arthur (1911) *Ancient Types of Man*. Harper and Brothers.

——(1915) *The Antiquity of Man*. Williams and Norgate.

——(1948) *A New Theory of Human Evolution*. Watts and Co.

Klein, Alexander (1970) *Grand Deception*. Faber and Faber.

Lagrange, Francis (1963) *Flag on Devil's Island*. Peter Davies.

Laing, Malcolm (1800) *The History of Scotland*.

——(1805) *The Poems of Ossian*. 2 vols.

Larkin, Philip (1983) *Required Writing*. Faber and Faber.

Lauder, William (1750) *An Essay on Milton's Use and Imitation of the Moderns*.

Lawrence, Dan (1983) *Bernard Shaw: A Bibliography*. Oxford: Clarendon. 2 vols.

Lewis, Aneirin (ed.) (1957) *The Correspondence of Thomas Percy and Evan Evans*. Baton Rouge: Louisiana Univ. Press.

Locke, John (1968) *An Essay Concerning Human Understanding*. Fontana.

Macherey, Pierre (1978) *A Theory of Literrary Production*. trans. Geoffrey Wall. Routledge & Kegan Paul.

Macpherson, James (1760) *Fragments of Ancient Poetry*.

——(1762) *Fingal*.

——(1763) *Temora*.

MacShane, Frank (1981) *The Selected Letters of Raymond Chandler*. Macmillan.

Maggs, F.B. (1965) *The Delinquent Bibliophile*. Radlett Literary Society.

Mair, John (1938) *The Fourth Forger*. Cobden-Sanderson.

McKerrow, Ronald B. (1928) *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. repr. Oxford: Clarendon Press, 1951.

McKillop, A.D. (1956) *The Early Masters of English Fiction*. Lawrence: Kansas Univ. Press.

Mendax, Fritz (1955) *Art Fakes and Forgeries*. Werner Laurie.

Milles, Jeremiah (1782) *An Examination of the Poems attributed to Rowley and Canynge*.

Mills, John Fitzmaurice (1972) *How to detect fake antiques*. Arlington Books.

Milton, John (1971) *Paradise Lost*. ed. Alastair Fowler. Longman.

Moss, Norman (1977) *The Pleasures of Deception*. Chatto and Windus.

Munro, Robert (1905) *Archaeology and False Antiquities*. Methuen.

Nobili, Riccardo (1922) *The Gentle Art of Faking Furniture*. Seeley Service and Co.

Partington, Wilfred (1946) *Thomas J. Wise in the Original Cloth*. Robert Hale.

Peardon, T.P. (1933) *The Transition in English Historical Writing 1760–1830*. Columbia: Columbia Univ. Press.

Percy, Thomas (1765) *Reliques of Ancient English Poetry*. 3 vols.

—— (1794) *Reliques of Ancient English Poetry*. 3 vols. Pinkerton, John (1781) *Scottish Tragic Ballads*.

—— (1783) *Select Scotish Ballads*. 2 vols.

Plowman, Edward and Clark Hamilton, L. (1980) *Copyright. Intellectual Property in the Information Age*. Routledge & Kegan Paul.

Pope, Alexander (1967) *The Iliad* and *The Odyssey*. Vol VII of the Twickenham Pope. ed. Maynard Mack. Methuen.

——(1975) *The Poems of Alexander Pope*. ed. John Butt. Methuen.

Porter, Roy (1982) *English Society in the Eighteenth Century*. Penguin.

Psalmanazar, George (1704) *An Historical and Geographical Description of Formosa*.

—— (1764) *Memoirs*.

Reichenbach, Harry (1932) *Phantom Fame*. Noel Douglas.

Reith, Adolf (1970) *Archaeological Fakes*. Barrie and Jenkins.

Reynolds, L.D. and Wilson, N.G. (1974) *Scribes and Scholars*. Oxford: Clarendon Press.

Richetti, John (1969) *Popular Fiction Before Richardson*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Ritson, Joseph (1794) *Scottish Songs*. 2 vols.

—— (1792) *Ancient Songs*.

—— (1802) *Ancient English Metrical Romances*. 3 vols.

Robertson, William (1759) *The History of Scotland*. 2 vols.

Rogers, Pat (1978), *The Eighteenth Century*. Methuen.

Salway, Lance (1979) *Forgers*. Kestrel Books.

Savage, George (1976) *Forgeries, Fakes and Reproductions*. White Lion Publishing.

Savage, Richard (1729) *An Author to Lett*.

Sayers, Dorothy L. (ed.) (1981) *The Divine Comedy*. 3 vols. Penguin.

Scott, Walter (1834—71) *The Miscellaneous Prose Works* Vol.17. Edinburgh: Robert Cadell.

Secrest, Meryle (1979) *Being Bernard Berenson*. Weidenfeld and Nicolson.

Sherburn, George (1934) *The Early Career of Alexander Pope*. Oxfrod: Oxford Univ. Press.

Smith, Adam (1963) *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Thomas Nelson and Sons Ltd.

Smith Woodward, Arthur (1948) *The Earliest Englishman*. Watts and Co.

Spearing, A.C. (1982) Introduction to *The Franklin's Prologue and Tale*. Cambridge Univ. Press.

St. John, Henry (Viscount Bolingbroke) (1752) *Letters on the Study and Use of History*.

Straus, Ralph (1927) *The Unspeakable Curll*. Chapman and Hall.

Sutherland, James (1963) *A Preface to Eighteenth Century Poetry*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Swanberg, W.A. (1961) *Citizen Hearst*. Longman.

Swift, Jonathan (1975) *A Tale of a Tub and Other Satires*. Everyman.

——(1967) *Poetical Works*. ed. Herbert Davis. Oxford Univ. Press.

Syme, Ronald (1968) *Ammanius and the Historia Augusta*. Oxford: Clarendon Press.

Taylor, Donald S. (1978) *Thomas Chatterton's Art. Experiments in Imagined History*. Princeton: Princeton Univ. Press.

Taylor, Richard H. (ed.) (1978) *The Personal Notebooks of Thomas Hardy*. Macmillan.

Theobald, Lewis (1728) *Double Falsehood*.

Tietze, Hans (1948) *Genuine and False*. Max Parrish.

Todd, William B. (ed.) (1959) *Thomas J. Wise. Centenary Studies*.. Austin: Univ. of Texas Press.

Toland, John (1740) *A Critical History of the Celtic Religion and Learning*.

Vasari, Giorgio (1979) *Artists of the Renaissance: an illustrated selection*. trans. George Bull. Penguin.

Verne, Jules (1965) *Journey to the Centre of the Earth*. Arco.

Walpole, Horace (1764) *The Castle of Otranto*. See Fairclough.

Warburton, William (1727) *A Critical and Philosophical Enquiry into the Causes of Prodigies and Miracles as related by Historians*.

Warton, Thomas (1774−81) *The History of English Poetry*. 4 vols.

——(1782) *An Enquiry into the Authenticity of the Poems attributed to Thomas Rowley*.

Watt, Ian (1982) 'Defoe as Novelist', in *From Dryden to Johnson*. ed. Boris Ford. Penguin.

Weiner, J.S. (1955) *Piltdown Forgery*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Wellek, René and Warren, Austin (1963) *Theory of Literature*. Penguin.

Whitehead, John (1973) *This Solemn Mockery*. Arlington Books.

Wordsworth, William (1976) *The Prelude*. ed. J.C.Maxwell. Penguin.

Wraight, Robert (1974) *The Art Game Again!* Leslie Freuin.

Wright, Christopher (1984) *The Art of the Forger*. Gordon Fraser.

Young, Edward (1759) *Conjectures on Original Composition*.

索 引

译后记

译著堪称一种集体智慧的表达方式，原作者的呕心沥血、译者的艰苦卓绝、编辑的火眼金睛，这一切方能铸造出一部体面的译稿，才能斗胆展现在读者面前，期待读者的吹毛求疵，因为从来就没有绝对完美的翻译，把他人的智慧用另外一种语言转译出来，这是极大的挑战。

这一译著能够顺利出版，实在是幸运之至。首先把最真挚的感恩与谢意献给范景中先生及其夫人周小瑛女士，最初亦是在他们的引领下我才踏入了翻译的海洋，他们的真情真意是人生中无以媲美的宝贵财富。

更有幸的是，在历经很长一段时间之后终于与原著作者伊恩·海伍德先生取得了联系，与他商讨在中国出版汉译本事宜，伊恩·海伍德先生是一位英国文学教授，他先后在多所大学任教，现在是伦敦罗汉普顿大学英国文学教授、浪漫主义研究中心联席主任，英国浪漫主义研究协会副主席，学富五车，著作等身。尽管如此，他立刻热情慷慨地允诺我的译文免费出版，甚至答应有机会亲自来中国面授技艺。本来依照海伍德先生的意思要在汉译本中添加一部分新内容，但是因为插图的版权问题没有解决，只好留待他日与读者见面。在翻译过程的百忙之中他耐心及时地回答我们提出的各种问题，不惜费时费心，真情真心令人感激万分。

世间万物，真真假假，构成了令人眼花缭乱的世界画面，真实世界与虚

构世界相互交织，有时令凡夫俗子难辨真假。伊恩·海伍德言道“艺术赝品是颠覆性人造物品”,读至此句,我不由联想到曹雪芹《红楼梦》中的轴心句：

> 假作真时真亦假，无为有处有还无。
>
> ——曹雪芹,《红楼梦》，第一回

这一对联所言，把虚假当真实，真实的事物则变成了虚假的；把虚无的视为实有的，实有的也就成了虚无的。大千世界无奇不有，有真才能鉴别虚假，有假则更彰显真实的弥足珍贵。这是曹雪芹对人生的大彻大悟，其中所蕴含的哲学思想与伊恩·海伍德的某些观点异曲同工。得见这一作品，还得益于故人推荐。初见此作就被古往今来艺术殿堂中影影绰绰的各种妙趣横生的故事所吸引。因其趣味横生，就不甘“胜事空自知”，暗自希望有朝一日可与他人分享其中的趣事。因而，随读随译，且译且读，一方面借此开阔自己的眼界，一方面迫使自己不虚度闲事。翻译犹如绵绵春雨无穷尽矣，时时期盼阳光冲破阴郁，得见天日。而绵绵之中潜藏的生机与喜悦，每每给自己激励与激情，让人欲罢不能。因而译书不觉其苦反自得其乐，翻译就是苦中作乐，全书翻译完成就是苦尽甘来，此时颇有水到渠成的成就感。

综观全文，海伍德先生从学术、道德乃至法律的角度对伪造进行了深刻的剖析与探索。他从伪造的概念入笔，引发出西方艺术界跌宕起伏的伪造奇观。他引用了戴维·派珀捍卫绘画的审美价值所发表的言论：“……中国人没有这样一种原创性概念。他们从质量的角度以及它是如何完成的角度看待事物。”这特别发人深省，这表明中国文化与艺术对于西方依然是陌生的，西方人对中国艺术的理解依然不够全面，传播并阐释中国文化与艺术的需要迫在眉睫。从刑法这一严肃角度，他提到早在1777年威廉·多德伪造价值为4 200英镑的支票被处死刑,实际上据《唐国史补》记载在中国古代就有“蕃商有以欺诈入牢狱者”。古今中外因各种利益所诱伪造一直与人类相伴，因而在当前的大数据时代，在艺术品市场滥觞的现象背后，对于伪造与赝品的探讨无论从哪一方面都极具与时俱进的时代意义。征得原作者的同意，在排

版方面有所不同，译著增添了一些插图；原书的尾注变为脚注；在翻译与校对过程中，根据文本内容译者插补了一些注释；原作者的注释与译者的注释一起排序编为脚注，凡是未标明“译注”之处皆为原作者的注释。大部分译注都参考了《不列颠百科全书》《英国文学史》，以及网络资源、维基词典等资料，在此深表谢意。

在翻译中遇到了许多体例方面的问题，幸得诸多朋友慧助，这些问题才得以一一圆满解决。五月的蒙蒙细雨中，与鲍女士在湖边漫步中，她谈到对译本的修改与改善，令我获益良多。在此要特别感谢范白丁先生、鲍静静女士、庄明女士、周若芷女士等友人的大力协助，因为他们的无私付出才使本书顺利出版。

当然因水平所限译文中存在许多偏颇瑕疵，这留待读者批评雅正。

殷凌云

乙未西湖畔